This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 1,080,044

RESEARCH COPY

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

Mozart's Leben,

nebſt einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyſe der Hauptwerke Mozart's,

von Ulybyshev

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

Für deutſche Leſer bearbeitet

von

A. Schraishuon.

Dritter Theil.

Stuttgart.

Adv. Becher's Verlag.

1847.

ML
410
.W9
U475
v. 3

Gedruckt bei Blum und Vogel.

STELLFELD

Inhalt.

Die Haydn gewidmeten Quartetts 1
Le Nozze di Figaro. Opera buffa in vier Acten . . 38
Il dissoluto punito, osia il Don Giovanni. Opera buffa in zwei Acten 85
Die Violin-Quintetts 251
Symphonieen 284
Verschiedene Piecen für den Gesang mit Begleitung des Claviers 329
Die restaurirten Partituren Händel's 339
Cosi fan Tutte. Opera buffa in zwei Acten . . . 365
Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Acten . . . 398
La Clemenza di Tito. Opera seria in zwei Acten . . 451
Die Ouverture zur Zauberflöte 481
Das Requiem 502
Schluß 543
Berichtigungen 549

Oulibicheff,

Biographie Mozart's.

Dritter Band.

Die Haydn gewidmeten Violinquartetts.

Man hört und lieſ't ſehr oft die Behauptung, daß es nichts Schwierigeres gebe als ein Quartett zu ſchreiben; daß das Quartett der Probierſtein der Kenntniſſe des Componiſten ſey. Dieſe Bemerkung bedarf den unterrichteten Muſikern gegenüber keines Beweiſes; aber ſie muß von ihrer Evidenz bei denen verlieren, die dieß nicht in hinreichendem Grade ſind, und nach den Anſichten der Mehrzahl dürfte ſogar eine Art von Widerſpruch darin liegen. Warum ſollte es einem Maeſtro, der zwanzig Vocal- und Inſtrumentalſtimmen in einer Nummer mit großem Orcheſter zu vereinigen verſteht, nicht gelingen, vier Stimmen in einem Quartett zu bewältigen? Die Beantwortung dieſer Frage erfordert die Erklärung der nothwendigen Bedingungen dieſer Gattung, und dieß zu thun, ſcheint uns das einzige Mittel, um zeigen zu können, wie Mozart dieſelben erfüllt hat.

Vor Allem halten wir die genaueſte Feſtſtellung des Begriffes von einem Quartett für nothwendig, wie der Ausdruck in dieſem Falle zu verſtehen iſt, weil er auch in mehreren anderen ſehr verſchiedenen Fällen und zwar manchmal ganz ungeeignet gebraucht wird. So nennt man z. B. in der Oper

das Zuſammenwirken von vier Singſtimmen ein Quartett, ebenſo auch eine gewiſſe Anzahl Stimmen im Orcheſter. Auch gibt man dieſen Namen einem für das Clavier und drei andere Inſtrumente componirten Stücke. Aber wenn das Clavier allein zu drei oder vier Stimmen geſpielt wird, ſo entſteht daraus kein Quartett, ſondern mehr. Fangen wir daher mit der Anerkennung an, daß ein wahres Quartett nie mehr als vier Stimmen hat. Reicht aber dieſe Begriffsbeſtimmung aus, um es als unabhängige, für ſich allein beſtehende Gattung feſtzuſtellen? Prüfen wir ſelbſt. Man vertraut den Geſang einer vorherrſchenden oder Hauptſtimme an und füllt die Accorde mit den drei übrigen aus: dann iſt es eine Arie, ein Lied irgend einer Melodie, eine Phantaſie, ſind es Variationen, oder iſt es etwas Anderes, mit Begleitung von drei Inſtrumenten. Theilt man die Hauptmelodie ſo ein, daß jede Stimme abwechſelnd vor den anderen vorherrſcht, ſo iſt es ein **concerto grosso** oder eine concertirende Symphonie im Kleinen. Allein damit begnügt man ſich nicht; man verſteht es auch die Leidenſchaften zu malen. Durch den ſchöpferiſchen Hauch des Genius beleben Liebe und Haß, Freude oder Verzweiflung vier Maſchinen von wohlklingendem Holze. Die Violine wird pathetiſches Geſchrei ertönen laſſen; die Viole wird dumpf ächzen; das Violoncell wird die thränenfeuchten Augen zum Himmel aufſchlagen. Herrlich! Dann hat man das dramatiſche Inſtrumentalquartett*), nämlich die Oper

*) Man hat ſchon Violinquartetts unter dieſem Titel erſcheinen ſehen.

ohne Handlung, ohne Worte, ohne Sänger und ohne Orcheſter; das heißt wir haben den Froſch, der ſich zum Ochſen ausdehnen will. Auf jede dieſer Weiſen erhält man alſo nichts als ein Inſtrument an der Stelle der menſchlichen Stimme, oder ein Diminutiv von concertirender Muſik, oder ein ſehr unvollkommenes Surrogat für Theatermuſik, eine untergeordnete Gattung folglich, eine Nachbildung, die man in Ermangelung des Originals ſich gefallen läßt. Das wahre Quartett aber muß einen von der großen Inſtrumentalmuſik unterſchiedenen und unabhängigen Zweig bilden; es muß aus ſich ſelbſt und um ſeiner ſelbſt willen beſtehen, und nicht um etwas Beſſeres und Vollſtändigeres als es ſelbſt iſt, zu erſetzen. Das Quartett, wie wir es verſtehen, iſt in den Grenzen des melodiſchen Styls unmöglich, oder ein geringerer Werth wäre nach jeder Hinſicht ſein Loos. Es kann weder die Anwendung des thematiſchen noch des fugirten Styls entbehren. Damit ſtoßen wir ſchon auf eine erſte Schwierigkeit, welche ſich mehr als einem berühmten dramatiſchen Componiſten, der es nicht ſchwer nimmt, die Klammern der koloſſalſten Partituren auszufüllen, in den Weg ſtellen dürfte. Es iſt richtig, daß die guten Contrapunctiſten zu keiner Zeit gefehlt haben. Reicht aber dieſe Eigenſchaft aus, um ein gutes Quartett zu ſchreiben? Wir glauben es nicht. In dem Syſtem der Tonſetzkunſt, welches Haydn und Mozart gegründet haben, iſt die ausdrucksvolle Melodie vom Contrapuncte unzertrennlich; heut' zu Tage gibt es keine Wiſſenſchaft mehr, die das Recht hätte, aus der Muſik den Geſang, der ihre Seele iſt, auszuſchließen. Man muß alſo zu ſingen verſte-

hen, wenn man ein Quartett machen will, ebenſo gut zu ſingen, aber wieder ganz anders als in der Oper, was eine zweite, weit größere Schwierigkeit als die erſte iſt.

Bis hieher haben wir auf das Quartett nur die allgemeinen Regeln der reinen Muſik angewendet; es gibt aber noch beſondere, und wie wir glauben, nicht weniger wichtige und weit ſchwieriger einzuhaltende Regeln, ohne welche das Quartett nicht als unabhängige Gattung exiſtiren würde. Durch was ſoll man es vom Quintett, Sextett, Septett und der Symphonie mit großem Orcheſter unterſcheiden? durch die Anzahl der Inſtrumente wird man mir ſagen. Wenn aber nur dieſer eine Unterſchied beſtünde, ſo wäre das Quartett der Erſatz für die Symphonie und für jede Inſtrumentalcompoſition von mehr als vier Stimmen, wie wir in anderen Fällen es die Concert- und Theatermuſik haben erſetzen ſehen. Unter welchen Anſprüchen alſo begründen wir ſeine Unabhängigkeit? Dieſe Anſprüche ſind folgende:

Zwiſchen den muſikaliſchen Gedanken und den materiellen Mitteln, die man nothwendig hat, um ſie wiederzugeben und ſie auf die vortheilhafteſte Weiſe dem Gehöre zugänglich zu machen, beſteht ein natürlicher Rapport, welchen Kenner leicht begreifen. Dieſer oder jener Gedanke kann hinreichend auf den Taſten eines Piano oder auf dem Halſe einer Guitarre ausgeführt werden, während mehr Geräuſch ihm ſchaden würde. Ein anderer Gedanke verlangt die volle Unterſtützung der Singſtimmen und des Orcheſters. Vierhundert Muſiker, ja ſelbſt tauſend, wenn man will, wären nicht zu viel, um Händel's Halleluja oder das Finale des erſten

Theiles der Schöpfung auszuführen. Im Allgemeinen, je mehr die Gedanken des Componisten positiven Ausdruck haben, um so mehr werden sie die energischen und leidenschaftlichen Empfindungen mit in's Spiel bringen, um so mehr werden sie ein lebhaftes Bild irgend einer Sache, die sich definiren läßt, reproduciren, und um so weniger können sie die materiellen Hilfsmittel entbehren, welche die Melodie und Harmonie in der Zahl der Instrumente und in der Verschiedenartigkeit ihrer Klangfähigkeit finden, da die tonische Kraft der Ausführung sich immer zu dem musikalischen Gedanken in ein richtiges Verhältniß setzen muß, wie der Ton des Sprachorgans mit dem Sinne der Worte. Daraus folgt, daß die Motive, welche sich am meisten dem Charakter der dramatischen Musik nähern, speciell zu einer Ouverture oder Symphonie sich eignen, und daß, um den logischen Zusammenhang der Gedanken mit den Mitteln der Ausführung aufrecht zu erhalten, der Componist progressiv von eben diesen charakteristischen Merkmalen nach dem Maßstabe sich entfernen muß, als die materiellen oder sonoren Mittel sich verringern; so daß also das Instrumental-Septett oder Sextett weniger positiv seyn wird, als die Symphonie, und das Quintett weniger als das Sextett. In Folge dieser Abstufung in herabsteigender Linie ist das Quartett der auf seinen einfachsten Ausdruck zurückgeführte und auf das unumgänglich Nothwendigste beschränkte musikalische Gedanke, und es dient dasselbe hinsichtlich des materiellen Effects nicht nur nicht als Ersatz für die Symphonie, sondern es steht dieser vermöge seiner psychologischen Tendenzen geradezu entgegen. Das

Quartett, ſagen wir, iſt der auf ſeinen einfachſten Ausdruck zurückgeführte Gedanke des Componiſten. Mit weniger als vier Stimmen kann man den Accord nicht mehr ausfüllen, wenn man nicht zu Arpeggien und Doppelgriffen ſeine Zuflucht nehmen will, was aber im melodiſchen Style unzureichende, und im fugirten ſo gut wie gar nicht zählende Aushilfsmittel ſind. Das Violin-Duo und Trio machen keine Gattung für ſich aus. Es gibt deren ſehr ſchöne; ich weiß es; inſofern aber das Hinzufügen von einer oder zwei Stimmen, das heißt eine vollſtändige Harmonie ſie noch ſchöner gemacht hätte, ſo kann man jedenfalls nichts anderes in ihnen ſehen als einen Behelf für Liebhaber, welche nicht in hinreichender Anzahl vorhanden ſind, um ein Quartett zu machen.

Die Wahl der Ideen, das iſt das Weſentlichſte und Schwierigſte bei der Gattung, mit der wir uns beſchäftigen. Die Aufgabe für einen Muſiker, welcher ein Quartett zu componiren beabſichtigt, beſteht darin, aus ſeiner Arbeit jeden dramatiſchen Ausdruck zu verbannen, vor Allem aber den, welcher am meiſten Einfluß auf das Gemüth des Zuhörers übt; den blendenden Glanz der Concert-Bravour zu vermeiden; auf eine Art zu ſingen, ohne je an den Sänger zu erinnern; nur in Themas von dem wenigſt definirbaren und abſtracteſten pſychologiſchen Charakter ſich zu bewegen (denn ſolche muß man unſerer Theorie zufolge auswählen) und dennoch uns auf's Höchſte für das Werk zu intereſſiren, uns dergeſtalt zu befriedigen, daß kein Wunſch mehr außer dem, was man hört, übrig bleibt, ſowohl in Beziehung auf die Muſik an und für ſich ſelbſt, als auf die Mittel der Ausführung. Mehr

als irgend sonst ist hier der Componist auf seine eigenen Kräfte angewiesen. Es verbleibt ihm nicht ein einziges jener Hilfsmittel, welche so häufig den besten Theil am Erfolge in Anspruch nehmen. Im wahrhaften Quartett schwindet auch das Blendwerk der Ausführung beinahe ganz, weil der Effect der musikalischen Gedanken, stets abhängig von den Combinationen des Ensembles, in keiner Stimme zu viel hervortreten kann und darf. Der materielle oder akustische Effect beschränkt sich auf den Ausfluß von vier gleichartigen Instrumenten. Dem Auge endlich zeigen sich nichts als vier Spielende, die, wie zu einer Whistpartie um einen Tisch herumsitzen, und welche man während der Ruhepuncte eine Prise Tabak nehmen oder mit ihren Taschentüchern die Gläser ihrer Brillen reinigen sieht, wenn sie nicht ihre Bogen mit Kolophonium einreiben.

Außer dem zu positiven und zu starken Ausdruck muß man im Quartett eine Menge fertiger Sätze, melodischer und harmonischer Gemeinplätze, bekannter und geräuschvoller Schlüsse vermeiden, die in der Oper und Symphonie zulässig sind, wo alles dieß angeht und zuweilen mit Hilfe der materiellen Resultate einen großen Effect hervorbringt. Was ist zum Beispiel das so viel bewunderte *fiat lux* in Haydn's Schöpfung? Nichts Anderes als der von allen Orchesterstimmen ff genommene Cdur Accord. Mit vier, der Violine verwandten Instrumenten, gäbe diese blendende Offenbarung des Lichtes im Allgemeinen nicht mehr Helle als eine Blendlaterne; es wäre weniger als nichts, ein verfehlter Effect.

Es bleibt uns noch übrig, einige Worte über die techni-

ſchen Schwierigkeiten der Gattung zu ſagen. Alle Quartetts, ich meine natürlich nur die guten damit, enthalten Theile, die im melodiſchen-, und andere, welche im fugirten Style geſchrieben ſind. Die beſten ſind die, bei welchen dieſelben Motive zu der Melodie und zu der contrapunctiſchen Entwickelung dienen; die beſten ſagen wir, und zugleich die, welche am ſchwierigſten zu machen ſind; der Grund iſt folgender. In den fugirten Theilen dieſer ſtreng thematiſchen Compoſitionen hat jede Note eine doppelte Bedeutung; ſie füllt einen Intervall des Accords aus und trägt mit zu der Zeichnung der Figuren und zu den Nachahmungen bei, mit dem Unterſchiede jedoch, daß der Componiſt, ſtatt in den, je nach den Conventenzen des fugirten Styls beſonders ausgewählten Themas ſich zu bewegen, genöthigt iſt, den Geſang, welcher den melodiſchen Theil des Werkes ausmacht, denſelben gelehrten Analyſen zu unterwerfen, was eine ungleich ſchwierigere Arbeit iſt. Dieſe innere Structur des Quartetts beruht auf muſikaliſchen Analogieen, welche man erkennen und wohl beſtimmen muß.

Für den Componiſten eines Quartetts handelt es ſich nicht um eine in derſelben inbegriffene Handlung, oder um eine nicht ausgeſprochene Erzählung, oder um eine, durch eine äußere Triebfeder hervorgebrachte Bewegung, oder um irgend ein pittoreskes Bild. Er muß es vermeiden, handeln, vortragen, erzählen, fühlbare Gegenſtände malen zu wollen, weil alles nur dahin führen würde, ein Erſatzwerk für die Oper, eine dramatiſche Ouverture oder eine Symphonie mit Programm zu ſchaffen, wodurch folglich eine den anderen Zwei-

gen der Kunſt untergeordnete Tonſchöpfung zu Tage gefördert würde. Der Verfaſſer eines Quartetts hat einzig und allein irgend einer ſich von ſelbſt ergebenden Gemüthsſtimmung, irgend einem freien Spiele der Phantaſie zu entſprechen, welche, ganz ſich ſelbſt überlaſſen durch die Träume, denen ſie ſich hingibt, in eine von äußeren Dingen unabhängige Lage ſich verſetzt. Es muß eine Tendenz und eher eine mehr oder minder charakteriſtiſche Neigung zu irgend einer Empfindung, als die motivirte und poſitive Ausübung eben dieſer Empfindung ausdrücken. Angenommen, man gehe von einer melancholiſchen, traurigen, muthloſen, oder von einer, dieſen Empfindungen völlig entgegengeſetzten Stimmung aus. Man hört das Motiv, welches zuerſt einfach und allein, das heißt als Melodie auftritt. Die unterſtellte Empfindung greift um ſich, ſie durchläuft den pſychologiſchen Kreis in den Grenzen, innerhalb welcher ſie entſtanden iſt; auf ihrem Wege trifft ſie auf andere Themas, welche zu Haupt- oder Nebengedanken werden, je nach dem Grade der Sympathie, welche man ihnen mit der Grundidee zuerkennt, und zuweilen auch nach dem Gewichte ihrer Verſchiedenartigkeit, welche dieſe mit ihr in Oppoſition zu ſetzen ſcheinen. Nachdem dieſe verſchiedenen Aſpecte, Modificationen, Schattirungen, Commentare, Epiſoden oder Widerſprüche des pſychologiſchen Grundgedankens nach einander an dem Geiſte vorübergegangen ſind, ſtellt ſie dieſer zuſammen und vergleicht ſie. Daraus entſpringt die Nothwendigkeit, den contrapunctiſchen Styl zu Hilfe zu nehmen. Die muſikaliſche Einheit hört auf, einfach zu ſeyn; die vier Stimmen individualiſiren ſich; ſie ſcheinen wie ein Ge-

ſpräch unter ſich anzufangen. Bald hört man ſie in demſelben Sinne ſich auszuſprechen, indem jede zur Unterſtützung der allgemeinen Empfindung ihre beſondere Gründe vorbringt und bald ſtreiten ſie ſich; zwei gegen zwei, drei gegen eine oder alle unter einander. Es gibt keine Muſik, die mehr einer Unterhaltung gliche, als das wahre Quartett; um ihm aber dieſe Aehnlichkeit zu verleihen, muß man nothwendigerweiſe Ideen auswählen, die eine aus der andern zu fließen ſcheinen; der Gegenſtand der Unterhaltung muß der Seele vollkommen verſtändlich ſeyn und trotz der entſchiedenſten Meinungsverſchiedenheiten muß der Zuhörer doch erkennen, daß Alle von derſelben Sache ſprechen; die Combination und Analyſe der muſikaliſchen Gedanken muß die Wahrhaftigkeit des Gefühles mit ebenſo vieler Folgerichtigkeit, Präciſion und Klarheit darlegen, als die rationelle Dialektik die des Geiſtes. Wir haben bereits in unſerer Einleitung von der erſtaunenswürdigen Analogie geſprochen, durch welche der contrapunctiſche Styl in der Sphäre des Gefühles die logiſchen Formen des Gedankens zu reproduciren ſcheint; und wir haben zugleich gefunden, daß, je mehr ein muſikaliſches Werk den Charakter eines einfach oder contradictoriſch auseinander geſetzten, unterſtützten, bekämpften und endlich bewieſenen Satzes an ſich trägt, um ſo mehr der Sinn des Werkes den Definitionen des Wortes entſchlüpft. Dieſe Bemerkung betrifft hauptſächlich das Quartett. Mehr als irgend eine Gattung in der Muſik ſcheint dieſe ſich an die Intelligenz zu wenden, und aus dieſem Grunde gibt es keine, die eine mehr motivirte Auswahl der Themas, eine logiſchere

Verkettung, eine ſtrengere Correctheit des Syls und ſo viele melodiſche und harmoniſche Erfindung verlangt, um das auszugleichen, was ihr einerſeits hinſichtlich des materiellen Effectes, und andererſeits hinſichtlich des ſtarken und energiſchen Ausdruckes fehlt, auf welchen ſie vernünftigerweiſe niemals Anſpruch machen kann und ſoll. Verſtändigen wir uns übrigens. Es befinden ſich allerdings in den Haydn gewidmeten Quartetten einige energiſche, erregende und höchſt leidenſchaftliche Sätze; aber dieſe bilden weder die Hauptthemas noch den allgemeinen Charakter eines derſelben; ſie gehen ſchnell vorüber, wie jene glücklichen Aufwallungen, welche uns ohne Veranlaſſung mitten im ruhigſten Zuſtande anwandeln, oder wie jene augenblicklichen und ſchneidenden moraliſchen Schmerzen, die zuweilen uns am Herzen nagen, ohne daß wir ſie uns zu erklären wiſſen. Dieſe ſeltenen Blitze einer nicht motivirten (nicht in den Themas begründeten) Leidenſchaft können durch das Quartett laufen, weil ſie gerade in der pſychologiſchen Sphäre leuchten, welche wir als ihr Grundeigenthum bezeichnet haben.

Das iſt der kurze Inhalt der Theorie des Quartetts, welches man das gearbeitete nennt, zum Unterſchiede von allen anderen vierſtimmigen Inſtrumental-Compoſitionen; eine Gattung, von welcher Haydn die Ehre hatte, der Gründer zu ſeyn, und welche Mozart auf den höchſten Grad gedenkbarer und möglicher Vollkommenheit gebracht hat, eine Gattung, welche vermöge ihrer Bedingungen und Attribute, wie allgemein anerkannt, der Probierſtein der Kenntniſſe eines Componiſten, die Lieblingsmuſik der Kenner, dagegen

aber er Popanz und das Schreckbild der muſikaliſchen und nicht muſikaliſchen Damen iſt. Wir haben dieſe Theorie nicht aus uns ſelbſt geſchöpft; wie alle Theorie in der Kunſt, in welcher etwas Wahres liegt, fließt die unſere unmittelbar aus der Praxis; ſie wurde Stück für Stück und Wort für Wort aus den vorhandenen Muſtern der Gattung, namentlich aus den Quartetts von Mozart, den vollkommenſten, welche exiſtiren, hergeleitet und ausgezogen. Wir haben nichts gethan als auf den Wegen der Speculation zu beweiſen und geſucht, durch ein ſyſtematiſches Band Regeln zuſammenzuſtellen, welche man nicht aufgefunden hätte, wenn das Beiſpiel nicht zuvor da geweſen wäre. Wenn alſo irgend eine Richtigkeit in unſerm kurzen Ueberblicke iſt, ſo wird es uns leicht fallen, die Ueberlegenheit der Quartetts Mozart's über alle anderen zu beweiſen, nicht vermittelſt einer Vergleichung ihrer Schönheiten mit vielleicht gleichen Schönheiten, welche die Werke anderer Meiſter auszeichnen, wodurch kein Reſultat erzielt wurde, weil es keine Waage gibt, auf welcher man die muſikaliſchen Schönheiten nach dem Gewichte abwägen kann, ſondern dadurch, daß wir den Beweis auf negative Weiſe führen, und durch Beiſpiele zeigen, daß die Gewandteſten zuweilen in gewiſſen Dingen von den theoretiſchen Grundbedingungen der Gattung abgewichen ſind, während Mozart ſich nie dagegen verfehlte.

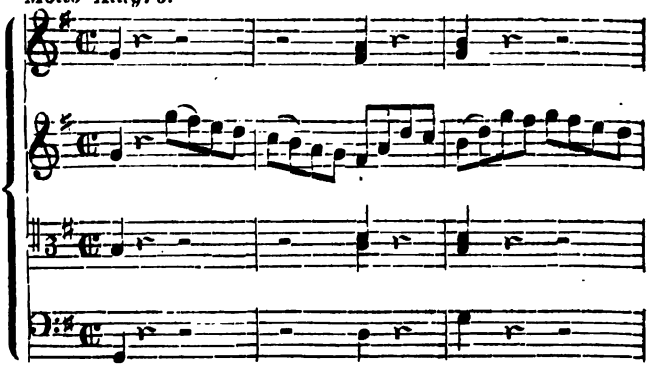
Wenn man von Nebenbuhlern Mozart's im Quartett ſpricht, ſo kann es ſich nur um zwei Muſiker neben ihm und um nicht mehr handeln; Haydn, Mozart, Beethoven! Die drei größten Namen in der Muſik, welche die Zunge am geläufigſten ausſpricht und das Ohr am liebſten hört.

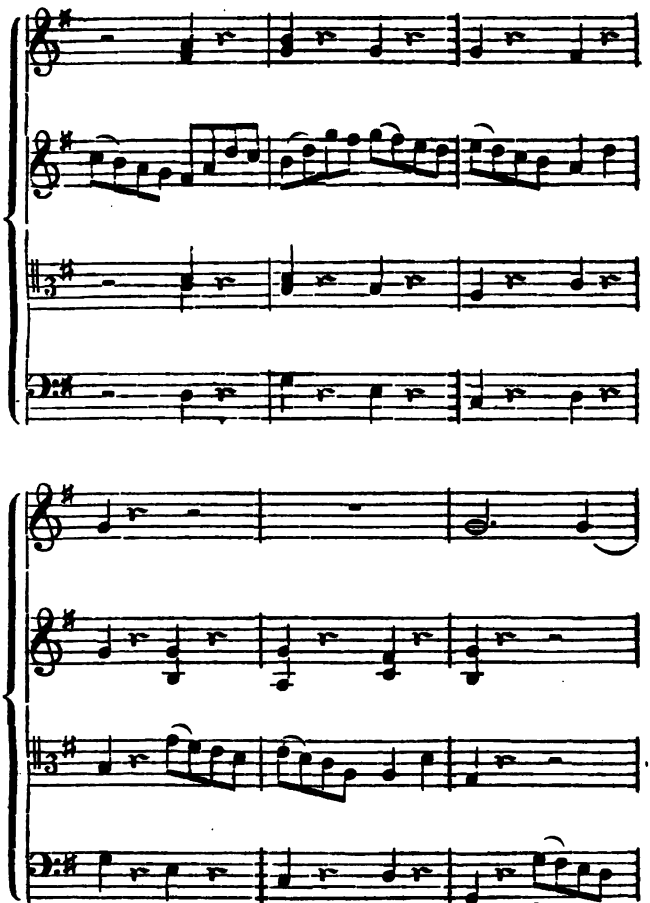
Ehemals zog man allgemein Haydn Mozart vor; heut zu Tag gibt man allgemein Beethoven den Vorzug. Haydn hat eine Art von Humor, der ihn selbst mittelmäßigen Intelligenzen verständlich macht; er liebt es, mit seinen Zuhörern sich zu belustigen und zu lachen, wofür ihm diese dankbar eingedenk sind. Mozart ersetzt diese liebenswürdige und mittheilsame Heiterkeit durch seine Erhabenheit und Tiefe; er ließ Bach wieder aufleben, aber den um ein halbes Jahrhundert reifer gewordenen Bach, der zum größten Melodisten geworden war und aus seinem Grabe, oder besser gesagt, aus dem Himmel neue Harmonieen mit sich brachte, an welche unser armer Planet lange sich nicht gewöhnen konnte. In diesem Grunde liegt das verschiedenartige Geschick der beiden Meister. Einer war der Abgott seiner Zeitgenossen und, vermöge einer seltenen Gnade, welche Gott ohne Zweifel dem Sänger seiner Schöpfung schuldete, zählt Haydn noch unter seinen Bewunderern alle unterrichteten und verständigen Musiker unserer Tage; der Andere sah seine Quartetts aus Italien zurückgewiesen wegen Fehler im Copiren, die nicht vorhanden waren; durch einen Professor kritisirt, wegen Fehler in der Composition, welche, mit Ausnahme eines einzigen vielleicht, neue und originelle Schönheiten waren; und im Concert zerrissen, wegen Fehlern, die man Anfangs dem Spielenden zuschrieb! und alles dieß, weil sie zu vollkommen waren. Man wird sich selbst überzeugen.

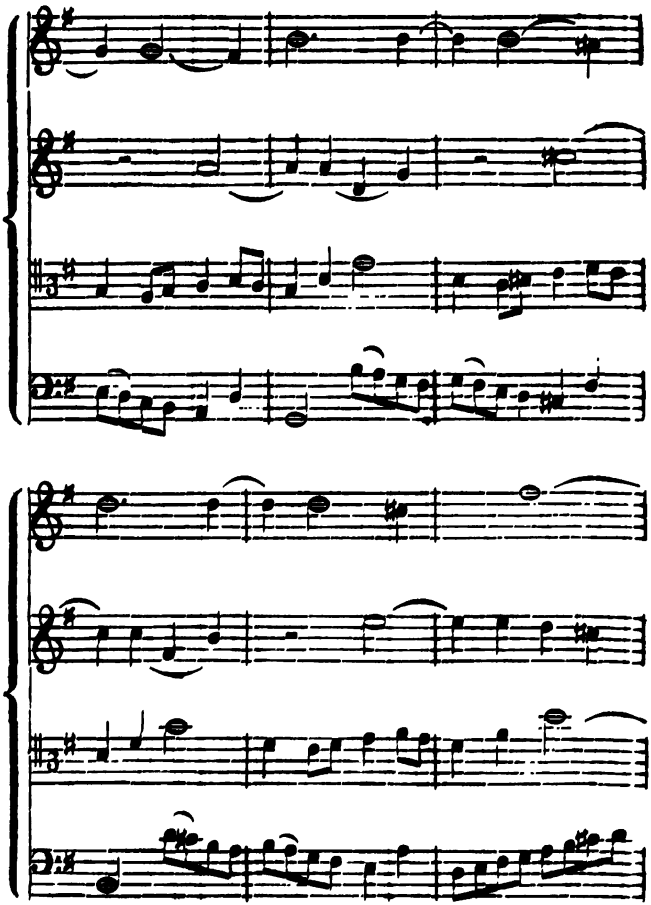
In den meisten Quartetts von Haydn wechseln das Cantabile und die Passagen mit einer gewissen Regelmäßigkeit ab, welche die Gattung durchaus nicht zuläßt, welche den the-

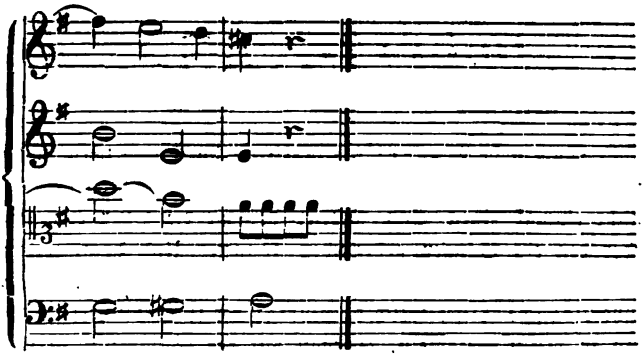
matiſchen Werken den falſchen Schein von concertirender Muſik gibt, und der Arbeit des Componiſten im Intereſſe des erſten Violiniſten Eintrag thut. Bei Mozart ſpringen die Hauptgedanken weniger hervor, ſie vermengen ſich mehr mit den Themas und theilen mit ihnen die Combinationen, welche die Anwendung des fugirten Styls mit ſich bringt. Dadurch verbinden ſie ſich eng mit dem Grundgedanken, und gewinnen eine Wichtigkeit und eine Bedeutung, welche die gewöhnlichen Verzierungen in der Melodie oder die Bravourpaſſagen nie haben können, die in eine thematiſche Compoſition eingeſchoben werden, um den Executirenden geltend zu machen. Es liegt ein unendlicher Reiz für Geiſt und Ohr zugleich darin, wenn man einen einfachen melismatiſchen Gedanken, eine leichte Fioritur, welche die Harmonie weniger begleitet als hörbar macht, ſich einen Augenblick hernach in eine contrapunctiſche Figur voll Anmuth, Rationalität und Kraft verwandelt.

Molto Allegro.

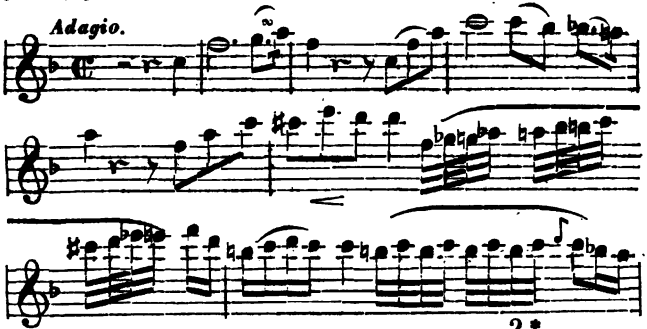








Zweite Bemerkung. An vielen Stellen nähert ſich der Geſang der Quartetts Haydn's fühlbar der Vocalmuſik; er erinnert an die Schöpfung und an die Jahreszeiten, wenn er keine ſchon veraltete melodiſche Formen in ſich ſchließt. Adagio und Andante von Haydn ſind von Anfang bis zu Ende wahrhafte Cavatinen, bei denen die erſte Violine den Sänger erſetzt. Es fehlt nichts als der Text dabei, zum Beiſpiel:



noch heut' zu Tage einräumen, wenn ſie es auch nicht immer eingeſtehen.

Gerade wie Haydn dem beſten und erleuchtetſten Geſchmacke ſeiner Zeit entſprach, ſo iſt Beethoven der Muſiker im höchſten Sinne des Wortes der gegenwärtigen Zeit. Hier haben wir ihn aber nicht aus dem Geſichtspuncte der Tendenzen und Sympathieen ſeiner Mitwelt zu beurtheilen, ſondern wir haben ſeine Violinquartetts mit denen von Mozart, und zwar einzig und allein hinſichtlich der Anwendung der theoretiſchen Grundſätze, welche wir aufgeſtellt haben, zu vergleichen.

Eine Wahrheit, in welcher man allgemein übereinſtimmt, iſt die, daß Beethoven in der Inſtrumentalmuſik der einzige Mann iſt, den man Mozart hinſichtlich der Erhabenheit der Gedanken oder der melodiſchen Erfindung an die Seite ſetzen könne. Eine weitere Wahrheit, welche keines Beweiſes bedarf, weil ſie eine Thatſache iſt und nicht von Anſichten oder dem Geſchmacke abhängt, iſt aber die, daß Beethoven als Contrapunctiſt ſeine beiden großen Vorläufer nicht erreicht. Die fugirten Stellen in ſeinen Werken ſind gewöhnlich die ſchwachen Theile derſelben, es fehlt ihnen häufig der Wohlklang und die Klarheit. Viele Menſchen verwechſeln ſelbſt jetzt noch die Harmonie mit dem Contrapuncte. In dieſem Irrthume liegen eine Menge Mißverſtändniſſe. Es gab ſchon vom fünfzehnten Jahrhunderte ab, als die Harmonie im eigentlichen Sinne noch gar nicht beſtand und man noch nicht einmal einen genauen Begriff vom Accorde hatte, geſchickte Contrapunctiſten. Beethoven, ein

ſo erhabener Harmoniſt und Melodiſt er war, hat ſich nach allgemeiner Anſicht, in der Wiſſenſchaft der Josquin, Bach und Händel nicht beſonders bemerklich gemacht, welche alle drei von Mozart übertroffen wurden, der in meinen Augen der größte Contrapunctiſt aller Jahrhunderte war. Der Contrapunct aber, das kräftige und dauerhafte Element, iſt, wie wir ſchon ſo oft wiederholt haben, der Repräſentant der Intelligenz in den Schöpfungen unſerer Kunſt; er iſt die muſikaliſche Logik. Wir ſehen daher vor Allem, daß die Werke Beethoven's nicht in demſelben Grade wie die Mozart's jenen Charakter äſthetiſcher Nothwendigkeit an ſich tragen, in Folge welcher die Arbeit des Contrapunctiſten ſich von ſelbſt geordnet hat, und vermöge welcher ſie nicht anders geordnet ſeyn konnte. Die ausſchließlichſten Verehrer Beethoven's räumen dieſe Art von Ueberlegenheit unſerem Heros ein, weil es überhaupt ſehr ſchwer fallen dürfte, ſie ihm unter Muſikern zu beſtreiten; ſie werden aber ohne allen Zweifel hinzuſetzen, daß dieſes Verdienſt, das erſte unter allen in den ſcholaſtiſchen Zeiten der Kunſt, heut' zu Tage nur in zweiter Linie ſtehe; daß der Genius der Wiſſenſchaft vorangehe; daß nur ſehr wenige Zuhörer ſich um die Logik in der Muſik kümmern, von denen überhaupt die meiſten kaum wiſſen, was ſie bedeute, während Jedermann angeregt werden will. Auch haben die Quartetts Beethoven's etwas Erregenderes als die Mozart's; wenn ſie auch weniger beweiſen, ſo rühren ſie dagegen mehr, und man wird zugeben, daß in der Muſik wenigſtens dieſe Ausgleichung hinreichend iſt. Ich gebe die Prämiſſen zu, ziehe aber die Folgerungen in Abrede.

Allerdings tragen mehrere Quartetts Beethoven's, unter anderen die aus CMoll und FMoll das Gepräge eines leidenschaftlichern Charakters als irgend eines der Quartetts Mozart's, aber daraus entſpringt nach unſeren Grundregeln nur eine zweite Gattung von relativ geringerem Werthe. Der Compoſiteur des Don Giovanni beſaß ſicher eben ſo viel Leidenſchaft, als der Schöpfer des Fidelio, weil es ſich aber hier nur von Inſtrumentalmuſik handelt, ſo nehmen wir das Allegro, das Menuet und das Finale der Mozart'ſchen Symphonie aus GMoll. Ich frage, ob Jemand eine pathetiſchere, energiſchere und tiefer eindringende Compoſition wie dieſe, im Finale namentlich, gehört habe. Dieß beweist, daß Mozart ſo gut, wie je ein Menſch, ſich erweichen und warm werden konnte, wenn er wollte. Wenn er bei ſeinen Quartetten nicht ſo feurig wurde, geſchah es nur aus dem Grunde, weil hier nicht der Ort dazu war. Er wollte nicht, daß ſeine Quartetts, welche all' dem, was er ſonſt geſchrieben hatte, gleich ebenbürtige Meiſterwerke waren, zu Symphonieen für zwei Violinen, Bratſche und Baß ausarten ſollten, weil eine ſolche Inſtrumentation für ein Werk dieſer Art höchſt unzureichend iſt, wie Jedermann zugeben wird. Beethoven iſt weit davon entfernt, dieſen Grundſatz ſich ebenſo klar und deutlich gemacht zu haben. Als großer Symphoniſt, vor allen Anderen, geſchieht es ihm, daß er in die Kammermuſik die Gänge der Orcheſtermuſik bringt, zu welcher er den höchſten und entſchiedenſten Beruf hatte. Man hört in derſelben einen wohl entwickelten und völlig charakteriſirten Geſang, liebliche und ſanfte Sätze, deren natürliche Dollmetſcher die Flöte,

das Fagott oder das Clarinett wären, wenn diese Instrumente mitwirkten. An anderer Stelle scheint ein imposantes Thema alle Kräfte der Streich- und Blasinstrumente in Anspruch nehmen zu wollen, die als ebenso tapfere wie getreue Hilfstruppen Niemand besser befehligt hat, als der Generalissimus*) Beethoven, und mit welchen man stets sicher ist zu siegen und nie zu unterliegen. Aber das Gros der Armee ist dießmal zurückgeblieben, und dem Maestro stehen zum Vollziehen seiner Befehle, zur Ausführung der ungeheueren Conceptionen seines Genius nur vier arme, ihrer Schwäche sich schämende Instrumente zu Gebote. Ein gewisses Etwas sagt einem, daß dieß nicht die Ideen eines Quartetts sind: daß zwischen Zweck und Mitteln ein Mißverhältniß bestehe. Man sehe zum Beispiel das letzte Allegro des Quartetts aus C Dur (Nummer 3 unter denen, welche der Verfasser dem Grafen Razoumowsky gewidmet hat), ein Stück, in welchem man sogleich eine Composition für ein großes Orchester erkennt, welchem aber nichts als gerade das Orchester fehlt. Das macht einen Lärmen, ich sage nicht wie von vier, sondern wie von acht Instrumenten wenigstens. Man wünscht aber deren fünfzig zu hören. Es ist eine reine Symphonie von Anfang bis zu Ende.

Wenn auch die productive Gabe, der Genius, bei beiden Meistern, welche wir vergleichen, ungefähr gleich groß ist, so trifft dieß bei der kritischen Fähigkeit oder im Ge-

*) Diesen Titel legte er sich selbst in seiner vertrauten Correspondenz im Scherze bei.

ſchmacke nicht zu, welche beide zur Schöpfung von Meiſterwerken durchaus nothwendig ſind, und ſo wenig wie der Genius ſelbſt entbehrt werden können. Ein alter Grundſatz, der vielen Angriffen Widerſtand geleiſtet hat. Der Genius findet die Ideen, der Geſchmack ordnet ſie. Alle die Ideen, welche Mozart zuſammengeſtellt hat, ſcheinen für einander gemacht zu ſeyn; ihre Verbindung, ſowie ihre Entwickelung bilden etwas Organiſches; ſie gleichen ſich wie die Blätter eines Baumes an den Zweigen, denen am Stamm, der ſie hervorgebracht hat. Das iſt jene äſthetiſche Nothwendigkeit, von der wir ſo eben ſprachen und welche, wie wir ſagten, bei Beethoven nicht immer mit derſelben Augenfälligkeit, ſelbſt in ſeinen reinſten Meiſterwerken, ſich zeigte, ſelbſt als noch nicht eine gedoppelte Gebrechlichkeit, in phyſiſcher und moraliſcher Hinſicht ihn unmerklich von den Wegen des Schönen abgebracht hatte, das er in Mozart's Fußtapfen zu erreichen ſtrebte. Vielleicht gibt es nichts Großartigeres in ſeiner Kammermuſik für die Violine, als ſein Quintett aus C dur, Werk 29. Welcher Muſikfreund, der es je gehört hat, vermöchte den geheimnißvollen Anfang des erſten Allegro zu vergeſſen, jenes Thema, das einem einen heiligen Schauer einflößt, gleich den Gedanken eines Propheten, der eine wichtige Offenbarung in ſich ſchließt. Es iſt erhaben! Was ſoll man aber zu der Figur in Triolen ſagen, die unmittelbar darauf folgt, und die ebenfalls ein Hauptthema bildet. Man braucht nur dieſe beiden Themas zu hören, eines nach dem andern, um ſogleich zu erkennen, daß ſie nicht zuſammen paſſen. Ihre Unverträglichkeit wird zu Anfang des zweiten

Theiles noch viel deutlicher, wo ſie der Verfaſſer in den Formen des contrapunctiſchen Styls vereinigt hat, eine Combination, welche mir, offen geſtanden, nie gefallen hat, weder bei'm Hören noch bei'm Leſen.

Nach unſeren Grundſätzen müſſen die gewöhnlichen Abtheilungen eines Quartetts oder Quintetts, das erſte Allegro, das Andante oder Adagio, das Menuet oder Scherzo und das Finale, wenn ſie auch nicht das wechſelnde Gepräge eines und deſſelben Charakters an ſich tragen, wenigſtens ein Aufeinanderfolgen von Zuſtänden zeigen, welche einer aus dem andern entſpringt, ſo daß es möglich iſt, eine Totalität in dieſen Fragmenten, ein intellectuelles Band zwiſchen dieſen verſchiedenen pſychologiſchen Bildern zu entdecken. Sonſt würde jedes Stück ein Werk für ſich bilden. Wie verſchiedenartig auch der Charakter dieſer Hauptabtheilungen des Werkes beſchaffen ſeyn mag, ſo muß jede derſelben wenigſtens ſich ſelbſt getreu bleiben, das heißt, ſie muß ſich von Anfang bis zu Ende durch die Entwickelung und die Combination ihrer Motive erklären, und Alles verwerfen, was eine andere Art von Erklärung nothwendig machen könnte. Dieſem zufolge iſt jede nicht vorbereitete Veränderung des Tempos, des Rhythmus, des Tons und Charakters im Verlaufe eines und deſſelben Stücks, in der Theorie unzuläſſig, weil eine ſolche Veränderung zum Programme führt, und weil die reine Muſik das directe und indirecte Programm ausſchließt. Dieſes Verfahren gehört allein der dramatiſchen Muſik an. Beethoven hat es einige Male in der Inſtrumentalmuſik angewendet; Mozart nie. Das fragliche Quin-

tett bietet uns ein Beiſpiel von einer ſolchen plötzlichen, unerwarteten, nicht motivirten und nicht in den Themas begründeten Veränderung, die ſich auf einen rückhaltigen Gedanken des Componiſten gründet. Mitten in dem wundervollen Finale, Preſto $^6/_8$ aus CDur, hört man plötzlich ein Andante aus ADur $^3/_4$. Dieſes Andante iſt anmuthig, originell; es iſt allerliebſt, aber was ſoll es heißen? Weil es für den Zuhörer unmöglich iſt, den mindeſten logiſchen Rapport zwiſchen dieſer Arie ohne Text und den elektriſch-magnetiſchen Wirkungen des Preſtos zu entdecken, ſo iſt er gezwungen, in ſeiner Phantaſie irgend ein Land zu ſuchen, um dieſe diſparaten Gedanken zu vereinigen; und das iſt es, was ich das indirecte oder imaginaire Programm nenne. Wenn der Compoſiteur uns dieſe Mühe erſparen will, und ſelbſt die Bedeutung ſeiner Muſik mit großen Buchſtaben preisgibt, ſo haben wir das directe Programm. So finden wir unter Beethoven's Quartetten ein Stück, das er *La malinconia* (Melancholie) betitelt hat. Ein ſehr chromatiſch gehaltenes Andante $^2/_4$ wechſelt mit einem Allegretto quasi allegro $^3/_8$ von beinahe ſchäkernder Gangweiſe, welches gegen das Ende ſich faſt in ein Preſtiſſimo verwandelt. Die Melancholie geht mit verhängten Zügeln durch; es halte ſie auf wer kann.

Indem wir die Beziehungen andeuteten, in welchen Beethoven uns unter Mozart zu ſtehen ſcheint, haben wir zugleich die Urſachen aufgezählt, welche dem Componiſten der Paſtoral- und heroiſchen Symphonie mit Chören den Beifall der Zeitgenoſſen der Mehrzahl nach zuſicherte. Ver-

möge der Richtung ſeines Genius und ſelbſt in Folge ſeiner Fehler, hat Beethoven ein größeres Publicum als Mozart, wie Haydn zu Ende des vergangenen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts ein größeres Publicum hatte. Der Mann aller Epochen konnte nicht auch der Mann einer beſondern Epoche ſeyn.

Wir wünſchten aber nicht, daß der Leſer unſere Bemerkungen mißdeute. Dadurch, weil wir ſo zu ſagen mit dem Mikroſkop die ſeltenen und kleinen Fehler aufgeſucht haben, welche man in den beſten Quartetten Haydn's und in denen findet, welche Beethoven vor ſeiner geiſtigen Abnahme componirte, haben wir keineswegs beabſichtigt, Mozart auf Koſten ſeiner Nebenbuhler zu erheben. Der Genius, die charakteriſtiſchen Schönheiten eines Jeden, ſind bei unſerer Parallele von der Frage ausgeſchloſſen geblieben. Wir haben nichts beabſichtigt, als durch Beiſpiele die Theorie zu bekräftigen und klar zu machen, die ungeheuern Schwierigkeiten der Gattung anzudeuten, die faſt unvermeidlichen Klippen zu zeigen, die ſie von allen Seiten umgeben, und ſchließlich zu beweiſen, daß unter den drei Meiſtern des Quartetts Mozart unter gleich Ebenbürtigen als der erſte anzuerkennen ſey, weil er dieſe Schwierigkeiten beſſer begriffen und überwunden, und weil er dieſe Klippen glücklicher und conſequenter, als irgend ein Anderer, vor und nach ihm vermieden hat.

Da Männer wie Haydn und Beethoven, die Mozart gleichſtanden, den Grundſätzen gegenüber ſich nicht immer tadellos gezeigt haben, was ſollen wir oder vielmehr

was ſollen die Grundſätze von einigen der berühmteſten Muſiker ſagen, die noch heute dieſen Zweig der Kunſt cultiviren? Da iſt zuerſt das dramatiſche Quartett, in welchem die Violine ein Recitativ ſingt, das ſo ausdrucksvoll iſt, daß es articulirt, ſpricht oder faſt gar erzählt. Vortrefflich in der That, wenn aber eine Primadonna es vorzutragen hätte, ſo verſtünde man die Worte doch wohl beſſer. — Weiter findet man das Quintett mit directem Programm: das Fieber, das Delirium, die Geneſung, die völlige Wiederherſtellung. Man rufe ein Auditorium von Aerzten zuſammen und alle würden ganz regelgerecht alle Symptome und Phaſen dieſer verſchiedenen Zuſtände darin erkennen. Die Aerzte vielleicht. Jedenfalls würde aber ein Sänger, der das Fieber, dicht in ſein Bettzeug gewickelt, das Delirium im Hemde oder in Naturalibus, die Geneſung im Schlafrocke und die völlige Wiederherſtellung im Ballkleide beſänge, uns ein viel klareres Bulletin von der Krankheit geben. — Da iſt das Quatuor brillant, ohne Anſprüche auf wiſſenſchaftliche Behandlung; ein Solo mit einer einfachen Begleitung. Mit dieſem haben die Grundſätze nichts zu ſchaffen. Wenn ein Soliſt im engern Kreiſe ſpielt, ſo muß in Ermangelung des Orcheſters ihm etwas die Accorde liefern, gleichviel ob drei der Violine verwandte Inſtrumente oder das Clavier. — Dagegen findet man das Quatuor brillant mit Anſpruch auf wiſſenſchaftliche Behandlung, das heißt eine Hauptviolinſtimme, die ſchwieriger iſt, als man ſie in einem Concerte findet, überladen mit chromatiſchen und enharmoniſchen Paſſagen. Zwei Gattungen von Muſik in

einer und derſelben Compoſition, das iſt zuviel für das Ohr, ſagen die Grundregeln. Sie haben vergeſſen, werden dieſe zu dem Componiſten ſagen, daß der contrapunctiſche und der concertirende Styl ſich vermöge ihrer gegenſeitigen Antipathie ausſchließen, welche aus ihren diametral ſich entgegen laufenden Anforderungen entſpringt. Der eine erringt ſeine Erfolge durch die enge Verbindung der Stimmen unter ſich, der andere durch die völlige Vereinzelung einer unter denſelben. Sie haben gewiß damit angefangen, zuerſt ihre violino primo zu ſchreiben, und dabei haben Sie als Melodiſt gedacht. Hierauf hat es Ihnen gefallen, auch die Wiſſenſchaft hereinzuziehen; Sie haben nach den Regeln der muſikaliſchen Arithmetik nachgegrübelt, welche Anlagen und welche Nachahmungen man ſtreng genommen in die anderen Stimmen bringen könne; und weil Sie ein geduldiger Berechner ſind, ſo iſt Ihnen Ihre Aufgabe am Ende gelungen. Erlauben Sie uns aber die Bemerkung, daß dieß ſo viel heißt, als hintendrein wiſſenſchaftlich ſeyn zu wollen. Die wahren Contrapunctiſten componiren nicht auf dieſe Weiſe. Sie denken ſich das Ganze zumal aus, und arbeiten mit Inſpiration und Feuer, ohne zuvor Ihre Gedanken an Bedingungen der Virtuoſität zu knüpfen, welche ihrem Zwecke gänzlich fremd ſind. Bei dieſen ergibt ſich die Berechnung von ſelbſt, ohne daß ſie daran denken. Ihre Berechnung dagegen iſt das Reſultat ängſtlichen Umhertappens und mühſamer Nachtarbeiten. Sie iſt ganz exact für die Augen, denn die Regeln der Harmonie ſind dehnbar und das Papier iſt geduldig, wie man ſagt; aber das Ohr iſt anſpruchsvoller.

Was entſteht alſo daraus? Eine dem Anſchein nach ſehr auffallende, in Wirklichkeit aber ſehr natürliche Thatſache. Nämlich die, daß Ihr Quartett allein von der erſten Violine geſpielt, häufig einen beſſern Effect hervorbringt, als wenn es von Vieren geſpielt wird.

Aus all' dem, was wir hier auseinander geſetzt haben, ziehen wir den Schluß, welcher ſich auf die Theorie gründet und durch die Praxis ſich bewährt, daß die in der Form einander am meiſten ſich entgegenſtehenden Zweige in der muſikaliſchen Kunſt, die Oper und das gearbeitete Violinquartett ſind. Sie ſind es ſo weit, daß das moraliſche Temperament und die künſtleriſche Eigenſchaft, welche eine dieſer beiden Gattungen für ſich in Anſpruch nimmt, geradezu die abſolute Negation des Temperaments und der künſtleriſchen Eigenſchaft der andern Gattung zu ſeyn ſcheint. Gab es aber einen tragiſcheren Muſiker als den Schöpfer des Idomeneo? Einen heiterern, Liebe wärmern und ſangbarern Muſiker als den Componiſten der Entführung? Scheint ein ſo augenſcheinlicher Beruf für Arbeiten für das Theater, im ernſten wie im komiſchen Fache, nicht alle anderen Arten von Arbeiten auszuſchließen? Aber eben dieſer Componiſt iſt es wieder, der ſich unter allen Inſtrumentiſten zur höchſten muſikaliſchen Abſtraction erhoben, der am beharrlichſten jede Form des Vocalgeſanges und ſelbſt den Schatten eines Programms vermieden hat; der mit mehr Glück mit der Oper, das heißt mit ſich ſelbſt gewetteifert hat, indem er mehr als irgend ein anderer Meiſter auf die wirkſamſten Mittel der dramatiſchen Muſik verzichtete: die

heftige Leidenschaft, das Meditiren, das pittoreske Gemälde, die Handlung, die sangbare Melodie, den Zauber der Aufführung und die auf die Macht des wohlklingenden Effects berechneten Resultate. Hier wie überall läßt sich der Musiker nur durch den Menschen erklären. Besaß Mozart, der heitere Gesellschafter, nicht einen contemplativen Geist, eine träumerische und bereits zur Melancholie sich hinneigende Einbildungskraft. Der Dichter-Musiker, der so viele epische und tragische Größe in den Chören in Idomeneo und eine so heiße Leidenschaft in den Arien Belmonte's heurkundete, ließ er sich nicht eben so leicht zu den verwickeltsten Calculationen in Zahlen herbei, berührten sich nicht alle Contraste der menschlichen Natur in ihm?

Die Haydn gewidmeten Quartetts, von denen die drei ersten im Jahre 1783, das vierte 1784 und die beiden letzten 1785 geschrieben wurden, stellen entschieden im siebenundzwanzigsten Lebensjahre Mozart's den Anfang seiner classischen Periode fest. Diese Meisterstücke von Instrumentalmusik zeigen nicht mehr, wie die vorhergehenden Opern, jene Mischung des Schönen mit dem Mittelmäßigen, noch jene Spuren des Zeitgeschmackes, welche das Alter mit Rostflecken zu bedecken drohte. Nichts in den Quartetten verräth das Datum ihrer Composition, Alles daran ist und wird zu allen Zeiten von gestern seyn. Die Kritik bleibt entmuthigt vor diesen Werken stehen, an denen es nichts zu kritisiren gibt und deren Charakter überdieß gar keine positive Analyse zuläßt. Ich wüßte mich freilich aus der Sache zu ziehen, wenn ich als Mitarbeiter an einem musikalischen

Blatte, mit einem Honorar nach der Bogenzahl, einen detaillirten Bericht über die Quartetts Mozart's zu liefern hätte. Es gibt einen allgemein angenommenen Gang, wie Artikel dieſer Art fabricirt werden. Man gibt die Tonart, das Tempo und den Rhythmus an; man bezeichnet den äſthetiſchen Charakter durch ein oder mehrere vom Zufalle entlehnte Beiwörter, wenn die Sprache nicht von ſelbſt welche liefert, die hieher paſſen; man hebt einen Satz des Geſanges hier, einen Gang des Baſſes dort hervor; ferner, wenn der kritiſirende Meiſter auf einige Gelehrſamkeit Anſpruch macht, ſo erklärt er die Art von doppeltem Contrapuncte, welche die Verbindung und den Wechſel der Themas des Mittelſatzes geleitet hat, er deutet auf die verdächtigen Quinten, auf die unſicheren Octaven, auf die Accorde, welche ſchwanken und die Intervalle, welche ſich in ihrem Gange verirren u. ſ. w. u. ſ. w. Alles dieß iſt nicht ſehr ſchwierig; welcher Nutzen entſpringt aber daraus für den Leſer; was ſagt man ihm, was ihm die einfache Durchſicht der Muſik nicht ebenſo gut und noch weit beſſer lehren könnte; welche Gemeinſchaft beſteht zwiſchen dem grammatikaliſchen Skelete, welches man ihm zeigt und dem inne wohnenden Geiſte des Werkes. Es iſt dieß ebenſo, wie wenn man bei Prüfung eines Gedichtes ſeine Bemerkungen auf den Versbau beſchränkte, und den Gegenſtand und die Gedanken des Dichters bei Seite ließe. In vielen Fällen könnte es die muſikaliſche Kritik nicht anders machen; ſie iſt darauf beſchränkt, zwiſchen dieſen unfruchtbaren Analyſen und gänzlichem Stillſchweigen zu wählen, wenn ſie nicht zu einem ver-

wortenen Styl ihre Zuflucht nehmen will. Oeffnen wir auf gut Glück die Sammlung der Quartetts, welche im Einzelnen geprüft werden ſollen. Der Zufall hat uns gut gedient; wir haben das Andante des Quartetts Nr. 4. EsDur vor Augen. Was wird die Kritik darüber ſagen? Sie wird ſagen, daß es ein Andante con moto aus AsDur $^6/_8$ iſt; daß ſich viele Synkopen, Retardationen und Nachahmungen darin vorfinden; daß es ein vortrefflich gearbeitetes Stück ſey, eine myſtiſche Färbung habe, von erſtaunlichem Effect ſey, und das iſt Alles, was ſich Poſitives darüber ſagen läßt. Aber auf welchen Zuſtand der Seele, bekannt oder möglich, auf die Gegenwart gegründet oder der Zukunft vorbehalten, ſoll man den Eindruck des Stückes übertragen. Iſt es ein Traum, eine Viſion, eine Verzückung; iſt es ein Reſultat magnetiſchen Hellſehens, welches die Weiſe unſeres Vorſtellungsvermögens verändert und die Organe an deſſen Stelle ſetzt, oder der Anfang von Wiedergeburt, in welcher bereits die Bedingungen der Zeit und des Raumes verſchwinden? Ein ungreifbares Thema, ohne Sätze und Contouren, ſchwimmt in der Harmonie und durchdringt ſie ganz, gleich einem melodiſchen Fluidum. Von einer Stimme zu der andern übergehend, läßt es in der, welche es aufgibt, eine Art von langem nebelhaftem Schweif zurück und dadurch knüpft es ſich immer wieder an ſich ſelbſt an, und erzeugt in ſeinen Combinationen mit anderen Figuren eine Reihenfolge verhüllter Bilder, ſchwebender Schatten, in welchen die Seele die Embleme unbekannter Dinge zu erkennen glaubt, von der ſie geträumt, oder welche ſie dunkel vorhergefühlt hat.

Mitten aus dieſer dämmerhaften Harmonie, die mit räthſelhaften Phantomen angefüllt iſt, erhebt ſich von Zeit zu Zeit eine Frage aus der Tiefe, mit einem gewiſſen Seufzen begleitet, wie wenn die Seele einen Anlauf nähme, um den Zauber zu durchbrechen, der ſie beherrſcht und ſie verhindert, zu dem klaren Bewuſtſeyn deſſen durchzudringen, was ſie wahrnimmt. Der Rhythmus bezweckt das Aufhören der äuſſern Bewegung; die verbundenen und accentuirten Achtel in den tiefen Tönen des Baſſes rauſchen, wie das Stillſchweigen in dem Ohre, die zahlreichen Retardationen, welche der Melodie ihre Contoure und den Accorden ihre natürliche Klarheit rauben, bringen wie eine Art von Verwiſchen der ſichtbaren Gegenſtände hervor. Alles iſt ruhig und ſtumm; Alles ruht äuſſerlich. Die Viſion iſt rein geiſtiger Art. Welch' ein Stück! Selbſt Beethoven, der groſe Kundſchafter der Geheimniſſe der Seele, hat nichts übernatürlich Wahreres, nichts göttlich Myſtiſcheres erſonnen.

Ich ſchmeichle mir, daſs der Leſer mich verſtanden haben wird. Durch den Verſuch, eine ſo überſinnliche reine Muſik zu analyſiren, wollte ich die Unmöglichkeit einer ſolchen Analyſe beweiſen. Ich wollte zeigen, wie mit den beſten Abſichten von der Welt ein armer Kritiker Gefahr läuft, in Unſinn zu verfallen, wenn er es verſucht, mit dem Worte Empfindungen und Bilder deutlich machen zu wollen, die ihrem Weſen nach niemals ſich ausſprechen laſſen. Aus dieſem Grunde kam mir auch von jeher der Jargon des literariſchen Ultraromantism wie ein unmächtiger Kampf gegen die muſikaliſchen Effecte, wie ein unfruchtbarer und unglück-

licher Versuch der Sprache in Worten war, etwas ohne Hülfe logischer Ideen sagen zu wollen, wie es die Sprache der Töne thut. Aber wir, welche pflichtschuldigst dieses unübersetzbare Idiom, Musik genannt, übersetzen, wie könnten wir immer jenen Kakimathias vermeiden, dessen sich die Herren Romantiker und Dichter so häufig bedienen, während sie doch gar nicht nöthig haben, ihre Zuflucht zu derselben zu nehmen. Dieß ein für allemal gesagt, wagen wir es, die Schwierigkeiten des Styles, welche der musikalischen Kritik eigenthümlich sind, uns zu Nutzen zu machen, um die Nachsicht des Lesers ganz besonders aus diesem Grunde für uns in Anspruch zu nehmen.

Bei dieser Veranlassung muß ich in Erinnerung bringen, daß der Inhalt des vorstehenden Artikels ganz speciell die sechs Haydn gewidmeten Quartetts angeht. Diejenigen, welche Mozart früher componirte, zählen nicht unter seinen classischen Werken, und die, welche 1789 durch den König von Preußen bestellt wurden, so schön sie alle drei sind, das erste namentlich, aus BDur, welches Bewunderung verdient, weichen etwas von den Bedingungen des gearbeiteten Quartetts ab. In ihnen ist nicht durchaus ganz reine Musik. Ein Violoncell, das in der Stimmlage des Contrealts singt und mit der ersten Violine concertirt, wogegen die Viola dessen Functionen im Baß zu übernehmen hat, bringt in diese Werke ein Element, das den Gesetzen der Gattung, welche wir zu definiren gesucht haben, fremd ist. Das Solo thut dem Ganzen Eintrag, die glänzenden Cantilenen und Passagen stören die psychologisch-rationelle Entwickelung der

Themas, der Hauptzweck findet ſich zuweilen einer untergeordneten Intention aufgeopfert und daraus folgt, daß die dem Könige von Preußen gewidmeten Quartetts ſchwach in Styl und etwas leer an Harmonie neben den vollendeten und erhabenen Compoſitionen erſcheinen, deren Widmung Haydn allein würdig war, weil er der einzige unter allen Lebenden, ſeinem Jahrhundert ſo weit voran war, um ſeinen jungen Nebenbuhler zu würdigen, und hinreichende Größe der Seele beſaß, ſich für beſiegt anzuerkennen.

Le Nozze di Figaro.

Opera buffa in vier Acten.

So lange Mozart's zweite Lehrzeit dauerte, eine Lehrzeit, die über das hinausging, was ihm ſeine Meiſter und ſeine Vorbilder gelehrt hatten; ſo lange der Geiſt der Nachahmung gegen den ſchöpferiſchen Geiſt einen täglich ungleicher werdenden Kampf beſtand, hatte Mozart nur für die Muſik günſtige Opern-Sujets zu componiren. Idomeneo und die Entführung waren jedes in ſeiner Art vortreffliche Stoffe. So bald aber der Lehrling, der bereits durch dieſe beiden Werke die Reform in der Kunſt begonnen hatte, ſich in den Haydn gewidmeten Quartetts zum Meiſter erklärt hatte, ſchien das Schickſal ihm das Unmögliche oder etwas, was wenigſtens der Unmöglichkeit gleichzukommen ſchien, zuzuweiſen. Er ſollte die Hochzeit des Figaro componiren.

Diejenigen, welche in Beaumarchais' Stück gelacht hatten und Mozart beauftragten, es in Musik zu ſetzen, glaubten ſicher, daß die Oper ſie eben ſo ſehr, wenn nicht gar noch mehr als die Komödie, unterhalten werde. Sie bedachten nicht, daß alles das, was das Verdienſt und den Werth der Hochzeit des Figaro ausmacht, nothwendigerweiſe bei der in Muſik geſetzten Hochzeit deſſelben Individuums verſchwinden müſſe, nämlich: der Geiſt, der Styl und der Dialog des franzöſiſchen Autors. Es blieb nichts als die Handlung oder die Fabel und die Charaktere. Die Fabel iſt eine Verſchwörung intriguanter Diener gegen einen lockern Herrn, ein Gewebe von Liſt und Kniffen, eine dürftige und proſaiſche Grundlage, welche ſelbſt in der Komödie nur um der gegen die Geſellſchaft damaliger Zeit gerichteten Diatriben willen durchgehen konnte. Die Charaktere ſind alle auf die Spitze getrieben und auf Selbſtſucht gegründet. Die hervorragendſten derſelben zeigen uns nichts, als ein fortwährendes Geſpötte über ſich und über Andere, oder kalte berechnete Unſittlichkeit. Man nehme ihnen die glücklichen Einfälle, die Epigramme, die Ungezogenheiten nach gutem Ton, und ſie hören auf, ſelbſt in der Komödie ſpaßhaft zu ſeyn. Was hatte aber alles dieß mit der Muſik gemein?

Die Theorie des muſikaliſchen Dramas hatte zu Ende des letzten Jahrhunderts noch geringe Fortſchritte gemacht. Es war dieß die Epoche der großartigen Production, die immer der erhabenen Kunſtbeurtheilung vorausgeht, wie die Urſache der Wirkung; die Epoche der Gluck, Mozart und Cimarosa. Man ſah noch nicht recht ein, warum das

komische Element, welchem sich die Oper am besten fügt, dasjenige ist, welches sich mehr an die Einbildungskraft als an die Reflexion wendet, das Populär-Komische, das Buffonartige und Groteske, lächerlich phantastisch Uebertriebene, weit mehr als das mit einer gewissen Feinheit der Beobachtung behandelte Lächerliche. Osmin, Leporello, Geronimo, Bucephalo, der Kaimakan in der Italienerin in Algier, der Dummkopf von Ehemann im Türken in Italien, der poeta miserabile von Corradino der Baron Montefiascone u. s. w. u. s. w., das sind Gestalten, wie sie der Componist braucht, um vortreffliche Musik zu machen und wie sie das musikalische Publicum zu seiner Unterhaltung liebt. Alle diese blassen und flachen Caricaturen im Libretto, alle diese poetischen Skizzen, welchen das geistige Leben versagt ist, werden wunderbar belebte Gestalten, wenn ihnen die Musik das rein sinnliche Leben verliehen hat, das ihnen zukömmt.

Von diesem Gesichtspuncte aus wird man vergebens in der Hochzeit des Figaro die Elemente einer Buffo-Oper suchen, man wird sie nirgends darin finden. Auf welche unter den handelnden Personen wird der Musiker die vis comica übertragen, welche wird der Basso parlante, der musikalische Spaßmacher seyn, um das Publicum zu jenem unwiderstehlichen Lachen hinzureißen, welches den Genuß der Musikfreunde und der Götter ausmacht? Figaro gewiß nicht. Der geistreichste Mensch im Stücke, der wiedergeliebte Liebhaber Susannen's gibt keine Veranlassung, auf seine Kosten zu lachen, was schon gar nicht seyn dürfte. Bartolo und Basilio, die beide sich vortrefflich in Gesellschaft des Barbiers

von Sevilla und Lindoro's ausnehmen, haben nach Rosinen's Vermählung Stellung und Charakter geändert*). Als Diener eines vornehmen Herrn, als Kuppler und Liebesboten haben sie aufgehört, komische und lächerliche Figuren zu seyn; sie sind nur noch unmoralisch und verächtlich. Der Richter Curtio und der Gärtner Antonio sind nur episodische Personen, deren Rollen sich beinahe auf Nichts reduciren; und was ihren Herrn, den Grafen Almaviva, anbelangt, so kann von diesem entfernt nicht die Rede seyn, daß er zum Primo buffo verwendet würde. Findet man vielleicht im weiblichen

*) Ich erwähne als eines sonderbaren Umstandes, daß unter den beiden dramatisch-biographischen Stücken von Beaumarchais, der Barbier von Sevilla und die Hochzeit des Figaro, das erste, nach Situationen und Charakteren, sich den Anforderungen des musikalischen Dramas fügte, während das andere in beiden Beziehungen demselben widerstrebte. Im Barbier von Sevilla singt sich die köstliche Rolle der Rosine von selbst; Almaviva ist ein erster Tenor, wie ein Maestro ihn sich nicht besser wünschen könnte, denn er ist bis zum Wahnsinne verliebt, munter und glänzend. Alles zusammen. Basilio ist eine musikalische Caricatur, die man ausdrücklich für die Musik erschaffen wähnen könnte; die Verläumdungs-Arie findet sich ganz in der Komödie vor und ist vortrefflich gehalten. Bartolo, alt, lächerlich, jähzornig und eifersüchtig, ist ebenfalls ein vortrefflicher Buffo. Was Figaro, den Barbier, anbelangt, eine unterhaltende Gestalt, welche selbst bei Beaumarchais dem Figaro in der Hochzeit wenig gleicht, wo er nur als Verhandesmensch auftritt, dieser Barbier steht in seiner Art Almaviva ganz gleich. Dieser war ebenso ein unbezahlbarer Basso cantante und parlante. Endlich sind alle Situationen im Barbier von Sevilla im höchsten Grade musikalisch. Ist es also diesem nach zum Verwundern, daß Rossini's Meisterwerk weit mehr Effect auf der Bühne macht, als das von Mozart?

Perſonale eine Geſtalt, die ſich zum komiſchen Element im Stücke herbeiließe? Eben ſo wenig. Die alte Marzeline, welche mit ihrem alten Liebhaber complottirt, um ihren eigenen Sohn zu veranlaſſen, ſie zu heirathen, führt allerdings eine komiſche Erkennungsſcene herbei, welche aber in der Oper ganz unproductiv iſt. Es gibt keine Noten, welche das älterliche Verhältniß und die kindliche Ehrfurcht lächerlich machen können.

Sehen wir, ob der erotiſche und ausdrucksvolle Theil des Werkes dem Muſiker mehr Hülfsmittel bietet als der komiſche, der gar keine Ausbeute gewährte. Liebesverhältniſſe ſind im Stücke genug vorhanden, ja ſogar zu viele. Figaro liebt Suſanne und Suſanne liebt Figaro, in Ermangelung eines andern Gegenſtandes; eine Vorzimmerliebe. Der Graf liebt Suſannen ebenfalls, eine vorübergehende Liebe, ein Spiel der verirrten Phantaſie, welche aber mit einer Myſtification endigt. Barbarina liebt Cherubin, eine verliebte Kinderei, weiter nichts. Die Gräfin liebt den Grafen. Das iſt einmal Etwas. Eine junge Gattin, welche über verrathene Liebe weint, das kann ſehr intereſſant und ſehr rührend werden; das kann Stoff zu ſchönen Arien, zu ſchönen ehelichen Duetten geben. Ganz gewiß; aber wenn eben dieſe Gattin in ihrem tiefſten Kummer ſich beiläßt, der Verkleidung eines Pagen anzuwohnen, wenn die Anmuth dieſes Kindes, welches durchaus kein Kind mehr iſt, und ſeine weiße Haut der ſchönen Trauernden zur heilſamen Zerſtreuung dienen; und wenn man bei'm Kommen des Gemahles dieſes unſchuldige Kleinod bei ſich einſchließt, dann

ändert sich die Gestalt der Dinge, und es ist zu wetten, daß wir nicht mehr mit der Frau Gräfin weinen können. Man sieht daraus, daß der Musiker sich fragen mußte, wo er unter allen diesen Amouren, Amouretten, Phantasieen, sentimentalen vorübergehenden Launen und Zerstreuungen, die Liebe anbringen solle.

Eine andere Leidenschaft, welche in das Gebiet der Musik einschlägt, ist die Eifersucht, mag man sie von spaßhafter oder von ernster Seite nehmen. Stets muß sie aber dessen ungeachtet in dieser gedoppelten Gestalt sich mit Kraft aussprechen und sich, wie jede wahre Leidenschaft, nur mit ihrem Gegenstande beschäftigen. Es kommen in dem Stücke zwei Eifersüchtige vor: Almaviva und Figaro. Der erstere wäre im Ernste ein Eifersüchtiger, wenn er es nicht zu gleicher Zeit auf seine Gemahlin und Susanne wäre, auf die er noch in keiner Hinsicht Ansprüche zu begründen vermag. Figaro wäre ein komischer Eifersüchtiger, wenn er nicht zu viele Philosophie besäße, als daß er um des alltäglichen Laufes der Dinge willen, von dem er sich bedroht sieht, außer sich gerathen wäre, und wenn er nicht zu vielen Geist hätte, um je den betrogenen Ehemännern auf dem Theater gleichen zu können. Aus diesen Gründen war aus diesen beiden Eifersüchtigen nichts zu machen.

Dem Mangel eines Buffo füge man noch den einer Primadonna und eines ersten Tenors hinzu, die beide trotz der Menge von handelnden Personen nicht zu finden sind, von denen keine wirklich komisch, noch wirklich leidenschaftlich ist, und von welchen keine sich die Theilnahme des Zuschauers

erwisbt. Die erſten lyriſchen Geſtalten fehlen alle! Ein unerhörter Fall in den Annalen der Oper, welcher beweiſt, wie wenig das Sujet nur den einfachſten Anforderungen des muſikaliſchen Dramas, ſeinen Elementaranforderungen alſo entſprach. Offenbar konnte man aus dem Grafen Almaviva keinen erſten Tenor machen. Die ſtolze Excellenz, der kleinmeiſterliche gnädige Herr, der ausſchweifende Gatte, der durchgefallene Liebhaber, der abgewieſene Diplomat Beaumarchais' konnte nicht wie Belmonte und Ottavio ſingen. Schon ſeine Rolle ließ dieß nicht zu. Sie verlangt mehr einen recitirenden oder declamatoriſchen, als melodiſchen Geſang, und dieſe Partieen paſſen nicht für den Tenor, ſondern für den Baß. Nachdem alſo Almaviva zu dieſer Verwendung ſich nicht eignete, ſo wäre nur noch Cherubin übrig, der etwa Anſprüche darauf machen könnte. Aber wenn Cherubin zur Zeit, als Figaro's Hochzeit vor ſich ging, im Tenor oder Baß geſungen hätte, ſo wären die Dinge zwiſchen ihm und ſeiner ſchönen Pathin aller Wahrſcheinlichkeit nach nicht da ſtehen geblieben, wie ſie der Dichter uns vorführt. Mozart zog es vor, lieber einen erſten Tenor zu entbehren, als abgeſchmackt zu werden; die hohen männlichen Stimmlagen wurden Baſilio und Curtio übertragen, welche vermöge des Rechtes der Nothwendigkeit davon Beſitz nahmen. Außerdem würde ſelbſt der Vocal-Accord, der Tonſatz zu vier Stimmen, in Folge des ſchlechten Spaſſes im Libretto unmöglich oder wenigſtens ſehr ſchwierig geworden ſeyn. Die Rolle der Primadonna ſcheint, genau genommen, weder der Gräfin noch Suſanne zuzu-

kommen. Die Lage Suſannen's iſt allerdings viel glänzender; ſie iſt von Anbetern und Prätendenten umgeben. Niemand dagegen ſeufzt für die Gräfin, außer der Page, der aber für Jedermann ſeufzt. Andererſeits iſt Suſanne nur eine Soubrette, eine vollendete Kammerzofe, die es verſteht, den Herrn an der Naſe herumzuführen, die Gebieterin zu beſchützen, ſich Dank für Ohrfeigen zu erwerben, die ſie ihrem Zukünftigen gewiſſermaßen als Vorempfang der ehelichen Gunſt gibt, mit der ſie es eintretenden Falles nicht ſo genau nehmen wird; lauter ſehr koſtbare Eigenſchaften für ſie ſelbſt, die Gräfin und vielleicht auch für einen philoſophiſchen Gatten, wie Figaro, aber ohne allen Werth in einer gefühlvollen Arie. Roſine hat den Vortheil des gefühlvollen Weſens und der Würde für ſich. Es ſcheint, daß der ungetreue Lindoro noch in einem Herzen herrſcht, das ihm Niemand ſtreitig macht, was allerdings ein weiterer Gewinn für die Muſik, wenn auch nicht für den Gemahl iſt. Wer ſollte alſo Primadonna ſeyn?

Man denke ſich den Componiſten im Kampfe mit einem Texte, welcher der Opernmuſik keine Leidenſchaft und keinen Muthwillen zuläßt, welcher keine erſte Sängerin liefert und den Tenor unmöglich macht, einen Text, der weder der ernſten noch komiſchen Gattung angehört, der außerhalb der Geſchichte, der Mythologie, der Romantik, des innern und poetiſchen Lebens, außerhalb Allem, was muſikaliſch und ſingbar iſt, liegt. Kann ein ſolches Sujet etwas Anderes, als eine kalte Muſik hervorrufen, wenn ſie wahr ſeyn ſoll, und die unrichtig werden muß, ſobald ſie aufhört, kalt zu

seyn? Selbst Mozart wäre diesem traurigen und unvermeidlichen Dilemma wenigstens zum größern Theile nicht entgangen, wenn nicht sein bereits für die letzten Zusätze reifes Talent, welche die Organisation der Oper erwartete, ihm einen neuen Weg angegeben hätte, und zwar den einzig möglichen, auf welchem er aus einem, auf den ersten Anblick nicht componirbaren Sujet, etwas Wahres und Schönes machen könnte. Der Genius hatte die Reform des musikalischen Dramas begonnen, die Nothwendigkeit half sie vollenden.

Prüfen wir was aus der Hochzeit des Figaro als Oper, nach dem altitalienischen und französischen Zuschnitte, geworden wäre. Ein italienischer Meister hätte eine endlose Reihe von Arien und Duetten, einige Ensemblestücke als Ruhepuncte gegeben; ein mageres Finale und das Recitativ hätten fast ganz eine sehr lange und sehr verwickelte Handlung verschlungen; es hätte zwei Drittheile der Partitur ausgefüllt. Die komische französische Oper, die es noch nicht über die Operette hinaus gebracht hatte, würde sich besser mit der Hochzeit des Figaro vertragen haben. Ein sehr großer Theil des Dialogs konnte wörtlich in dieser Art von Drama beibehalten werden, in welchem sehr viel gesprochen und wenig gesungen wurde; eine einfache Arbeit des Abschreibens. Einige hier und dort in die Scenen eingestreute Arietten, ohne musikalischen Werth, und gerade aus diesem Grunde geeignet, dem Texte Relief zu geben, hätten erstens den neuen Titel des Werkes gerechtfertigt, aus dem eine Oper werden sollte, und würden zweitens Beaumarchais' glückliche Gedanken in Prosa, in gereimten Schlagworten,

in Vaudeville-Form wieder gegeben haben. Auf diese Weise wäre dem Stücke seine Integrität und sein eigenthümlicher Werth, ohne Aufwand an Geist und Talent von Seiten des Bearbeiters und Musikers, erhalten worden.

Aber der Componist der *Nozze di Figaro* war nicht der Mann, der in der offen eingestandenen Absicht und in dem sichern Vorhersehen, eine langweilige oder nur sogenannte Oper zu schreiben, die Feder ergriffen hätte. In diesem Falle konnte ihm weder das italienische noch das französische Verfahren zusagen; beide waren ihm nicht einmal geläufig, da er jetzt nur noch Meisterwerke zu schaffen im Stande war. Wie sollte er es also machen? — Nur Geduld, und man wird sogleich sehen, daß die Hindernisse in den Händen des Genius sich zu Hebeln gestalten. Mozart hatte fünf Komödien-Acte vor sich liegen, eine Bahn, deren Breite in umgekehrtem Verhältnisse zu dem lyrischen Materiale stand, fünf Acte von einer tödtlichen Kälte und einer erdrückenden Langenweile, wenn sie nach altitalienischer Weise zugeschnitten und angelegt worden wären, welche fast die ganze Handlung in das Recitativ verwies. Die Fabel hätte sich in jenem monotonen und mit den wahren Formen der wahren Komödie ganz unverträglichen Gesange verloren; denn Figaro blieb doch stets eine Komödie mit oder ohne Musik. Wenn man Figaro in Recitative gekleidet hätte, so wäre dieß so viel gewesen, als ihn in ein Leichentuch zu hüllen, und das zu seiner Hochzeit geladene Publicum hätte bei seinem Begräbnisse gegähnt.

Einer solchen Aufgabe gegenüber mußte unser Heros

ſich in einer Ueberzeugung beſtärken, zu welcher ihn unvermeidlich ſowohl ſeine reifende Erfahrung als die Selbſtkritik deſſen, was er zuvor für das Theater componirt hatte, trieben. Er mußte mehr als je zur Erkenntniß gekommen ſeyn, daß in dem muſikaliſchen Drama die Muſik die allein wichtige Sache und die allein wahre Sprache ſey; daß der Muſik eben ſowohl jede ſceniſche Handlung gehöre, durch welche man zu intereſſiren und zu rühren vermöge, als die Scenen der Gefühlsergießungen und die lyriſchen Momente; daß das einſt obligate Recitativ, jene Baſtardſprache, welche nur vermöge einer Art von Uebereinkunft zwiſchen dem Geſange und der Rede, in Folge der Unmöglichkeit, alle Theile, aus denen eine Oper beſteht, muſikaliſch zu verbinden, nur unter dem Titel eines unvermeidlichen Uebels, folglich unter einem geringern Uebel als der geſprochene Dialog geſetzlich beſtehe; daß endlich und durch dieſes ſelbſt das Recitativ, weit entfernt, dazu berufen zu ſeyn, die Hauptſituationen auszufüllen, mochten dieſe ſich fortbewegen oder ruhen, ſie vielmehr nur herbeiführen und vorbereiten müſſe; mit anderen Worten, daß es ihnen zur Erklärung und Programm zu dienen habe. Je kürzer dieſes Programm iſt, um ſo beſſer iſt es. Vortrefflich, wo ſollte man aber einen hinreichend intelligenten und genugſam gefügigen Poeta finden, der in dieſe Anſichten einging und ein Libretto nach einem Plane bearbeitete, wie noch gar keiner exiſtirte. Wo ihn finden? Hier iſt er ja ſchon in Perſon, die Blume der Opernbichter, der große lyriſche Dichter, der Mitverfaſſer der *Nozze di Figaro*, des *Don Giovanni*, des *Axur*, des *Matrimonio segreto*, der

heilige Mann von Abbate, mit einem Worte Lorenzo da Ponte, welchen der stets vorherrschende und stets hilfreiche Zufall ausersehen hatte, unter der Leitung unseres Heros zu arbeiten. Wir können ruhig seyn; die Aufgabe ist in guten Händen.

Mozart gebührt die Ehre, die ausgedehnteste Anwendung von den wahren Principien des musikalischen Dramas gemacht zu haben, nicht aber die Ehre, das gefunden zu haben, was nöthig war, um sie in der Praxis einzuführen. Die Italiener, welche Alles erfanden, indem sie den Deutschen die Sorge ließen, Alles zu vervollkommnen, hatten bereits in ihre Buffo-Opern das Finale, eine Reihenfolge von Scenen in Musik eingeführt, welche nach Melodie, Tonart und Tempo, je nach den Situationen verschieden waren, und sich am Ende eines Actes mit einander verbanden. Diese Form war an und für sich die vollständigste Verwirklichung aller logischen und ästhetischen Bedingungen des gesungenen Dramas; aber von Logroscino an, welcher, wie die Historiker melden, sie erfand, bis auf Mozart, der ihr ihre heutige Ausdehnung gab, merkte man dem Finale wohl an, wie wenig Geschmack man in Italien an den Ensemblestücken fand und namentlich aber auch, wie äußerst schwach die Compositeurs als Instrumentisten waren. Es nahm in der Partitur wenig Raum ein und erhöhte ihren Werth eben auch nicht sehr. Die Arien blieben immer die Hauptsache für den Maestro. In einer Komödie, wie Figaro folglich, in welcher Niemand weder wirklich leidenschaftlich, noch wirklich komisch ist, konnten die Arien, oder der Erguß der individuellen Empfindungen nicht

das ganze Intereſſe des Stückes in ſich concentriren. Weil es ſich nicht auf die Perſonen übertragen ließ, ſo mußte dieſes Intereſſe, wir verſtehen darunter das muſikaliſche Intereſſe, ſich hauptſächlich an die Handlung ſelbſt knüpfen. Das war die Folgerung, zu welcher unſer Heros gelangte, und welche ihm die Nothwendigkeit klar machte, nicht allein ſehr umfangreiche Finales für ſeine neue Oper zu ſchreiben, ſondern auch alle Situationen im Libretto zu Duetten, Terzetten, Sextetten zu benützen, Märſche und Tänze einzuſtreuen, und auf dieſe Weiſe den Finale-Styl wohl auf die Hälfte der Partitur auszudehnen, welcher unter ſeiner Feder der lyriſch-dramatiſche Styl in ſeiner höchſten Vollkommenheit werden ſollte. Halten wir an dem Culminationspuncte der Geſchichte des geſungenen Dramas ein, um einen Blick rückwärts zu werfen.

Zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts haben wir die aufkeimende Oper, ihre Exiſtenz und ihre Geſetze auf den Zuſammenhang des Recitativs gründen ſehen. Die Sprache des geſungenen Dramas beſaß damals das Verdienſt, vollkommen homogen zu ſeyn; weil ſie aber unglücklicher Weiſe durchaus falſch war, ſo brachte das fortwährende Recitativ auf die Zuhörer den Eindruck der unerträglichſten langen Weile hervor. Dieſe urſprüngliche Weiſe der Auffaſſung der Oper zeigt deutlich den rein literariſchen Geſichtspunct an, unter welchem ſeine Gründer, lauter Gelehrte, Dichter und Schriftſteller, aber ſehr ſchlechte Muſiker, ſie anfahen. Bald aber fing die *Aria*, dieſes glückliche Ereigniß, welches die Akademiker in Florenz nicht vorausgeſehen hatten, gleich einem

Sterne der Hoffnung und des Troſtes mitten durch dieſe Ohrenfinſterniß des ewigen Pſalmodirens an zu erglänzen. Einige Sätze melodiſchen Geſanges, von Cavalli und Ceſti geſtammelt, verſüßen auf Momente die Troſtloſigkeit eines Schauſpieles, welches weder Fabel, noch Geſchichte, noch Decorationen, noch Maſchinen, noch Pferde mehr zu halten vermögen. Die Musica nuova kommt in Gunſt, ſo oft ſie ſich vernichtet, und wieder zu alter Muſik, das heißt zur Melodie und Harmonie wird. Von Tag zu Tag gewinnen die Arien dem Recitative den Boden ab; von nun an will man nur ſie noch in der Oper hören; aber das Recitativ, welches dem Aufhören ſeines ununterbrochenen Fortganges in Folge der lyriſchen Momente entgegenſieht, verſchanzt ſich hinter die Handlungen als in eine uneinnehmbare Cidatelle. Daraus entſtand ein anderes Uebel. Die Sprache des geſungenen Dramas wird eine gedoppelte und theilt ſich in zwei weſentlich verſchiedene Theile; die Sänger ſingen für das Publicum; aber ſie recitiren und agiren nur noch für die vier Mauern. Die Oper wird zum Concert. Gluck erſcheint, der ſie wieder zum Schauſpiele machen, die Einheit zurückführen will, indem er ſo viel wie möglich die ſcharfe Scheidungslinie zu verſchwinden machen ſucht, welche die Melodie vom Recitativ trennt. Gluck iſt ein guter Sänger, großer Declamator, ziemlich guter Inſtrumentiſt und mehr als alles dieß, ein Mann des Nachdenkens. Es glückt ihm. Sein Geſichtspunct geht aber noch von dem der Literatur aus, modificirt durch die Fortſchritte, welche die dramatiſche Muſik ſeit hundertundfünfzig Jahren gemacht hatte. Für ihn iſt das

Recitativ noch immer der Hauptvehikel der Handlung; es bleibt noch immer die Regel in der Oper und der Gesang eine Ausnahme, von der man allerdings, so oft es unumgänglich nothwendig war, Gebrauch machte. Endlich erschien Mozart, der den Lehrsatz umkehrte, die Ausnahme zur Regel erhob und als praktisch angewendete Folgerung dieser neuen Lehre uns zuerst die *Nozze di Figaro* und dann *Don Giovanni* gab. Auf diese Weise wurde nach zwei Jahrhunderten von Ungewißheiten und Irrthümern das lyrische Drama stufenweise auf den Standpunct des Musikers geführt, auf welchem alle relative Wahrheit und Vollkommenheit der Gattung sich befand, und dieß darum, weil man das antimusikalischste Buch ausgewählt hatte, das je geschrieben worden ist und geschrieben wird. Bewundern wir darin ein weiteres Vorhersehen des Zufalles.

Ausgezeichnete Sänger hätten jene Menge von Ensemblestücken, während des Ganges der Handlung, welche Mozart in die Partitur einführte, mit scheelem Auge angesehen. Diese Musik verlangt, daß man zu spielen verstehe und erlaubt sehr selten die Anwendung der Kehlfertigkeit; sie verlangt das Gegentheil von dem, was die Virtuosen können, und dafür das, was sie in der Regel nicht können. Wenn Mozart die Hochzeit des Figaro für die Subjecte zu schreiben gehabt hätte, welche ihm den Beifall der Zeitgenossen für die Entführung verschafft hatten, ohne daß dadurch dem Werke der Nachwelt gegenüber zu großer Eintrag geschah; für Fischer, Adamberger und die Cavaglieri oder andere Gesanges-Berühmtheiten von demselben Range, so wür-

den die Stücke des Sängers an die Stelle der Stücke des Componiſten getreten ſeyn; die Anforderungen der Kunſt wären vor den tyranniſchen Anſprüchen des Metiers verſchwunden. Glücklicherweiſe für uns und ſehr unglücklicherweiſe für den armen Maeſtro gefiel ſich das Geſchick darin, in der italieniſchen Truppe, welche Figaro ſingen ſollte, ſo mittelmäßige Sänger zu vereinigen, als ſich je welche zuſammengefunden hatten, um ein Meiſterwerk zu ruiniren: die Damen Storace, Laſchi, Mandini, Ruſſani und Gottlieb und die Herren Benucci, Mandini, Occhely und Ruſſani. Nicht ein Name, mit Ausnahme der Storace, welcher mit einiger Auszeichnung in den muſikaliſchen Handbüchern genannt wird, und eben ſo wenig findet ſich in der ganzen Oper eine Arie, welche von einer glänzenden mechaniſchen Fertigkeit und von einem beträchtlichen Umfange einer Stimme zeugte. Es war dieß, wir wiederholen es, ein glückliches Unglück. Mozart machte es umgekehrt wie jener griechiſche Maler, welcher ſeine Venus mit Verzierungen umgab, weil er ſie nicht ſchön zu machen im Stande war, indem er ſeine Arien ſchön machte, weil er ſie nicht zu verzieren nöthig hatte. Man wird ſich noch erinnern, daß Figaro unter dem Lärmen der Beifallsbezeugungen fiel, welche la cosa rara geſpendet wurden.

Mozart's Genius, ſagten wir, ſcheint in ſeinem Wachsthume den hiſtoriſchen Fortſchritt der ganzen muſikaliſchen Kunſt zuſammenzufaſſen. Man gebe ſich die Mühe, dieſe Bemerkung zu unterſuchen. Im Idomeneo zeigt ſich Mozart bereits als vollendeter Contrapunctiſt und Harmoniſt; die

Entführung stellt ihn als Melodisten auf dieselbe Höhe; endlich beweisen die Haydn gewidmeten Quartetts, unter seinen Instrumentalcompositionen, und Figaro unter seinen Bühnenwerken, die vollständigste Vollendung als Universalmusiker; die unauflösliche Verbindung des Genius und des Geschmackes; die innige Verschmelzung und das vollkommene Gleichgewicht aller Elemente der Kunst und das durch Anmuth stets gemäßigte und verschönerte Wissen, die immer durch Nachdenken geleitete productive Kraft, und, was man hauptsächlich nicht übersehen darf, das absichtliche oder instinctartige Ausschließen beinahe aller melodischen Formen, welche keine Dauer versprachen. Die Ouverture zu Figaro offenbarte auch in Mozart, was er bis dahin in keinem seiner früheren Meisterwerke mit solcher Evidenz hatte zeigen können, den größten unter allen Orchester-Componisten. Wenn er es nicht schon 1786 gewesen wäre, so wäre das Räthsel seiner dritten Oper nicht zu lösen. Nach dem Plane, den unser Heros entworfen hatte, machten die Ensemblestücke während der Handlung den beträchtlichsten und wichtigsten Theil der Arbeit aus. Die Fabel besteht aber aus einer Menge verwickelter Zwischenfälle und Scenen, in denen es sich für die Darsteller weit mehr um das Spiel als um den Gesang handelte. Die recitirenden Sätze, mit einigen melodischen Sätzen vermischt, mußten in Situationen dieser Art vorherrschen. Sie führten die musikalische Sprache auf den vertraulichen, bürgerlichen oder häuslichen Conversationston, welcher der im Stücke vorherrschende ist, sie verschafften den Darstellern eine Freiheit in Bewegungen und Geberden,

welche sich nicht mit dem melodischen Gesange in regelmäßigen Sätzen verträgt; sie brachten die Handlung mit Hilfe des Sprechens vorwärts, was nicht allein ein Vortheil, sondern eine Nothwendigkeit war; die Handlung im Figaro hatte keinen Augenblick zu verlieren, wenn man nicht den Effect der pikantesten Scenen zerstören und die Vorstellung bis zum folgenden Tage hinausziehen wollte. Mit einem Worte, alle Convenienzen des Dramas stießen den Gesang der Vocalstimmen zurück und verlangten die Declamation dafür. Wenn man aber die Melodie bei den Stimmen nicht anbringen kann, so geht sie naturgemäß in's Orchester über, wie wir an anderer Stelle zu erklären gesucht haben, wo wir unsere Betrachtungen auf ein Beispiel gründeten, das dem Werke selbst entnommen war, das uns hier beschäftigt. Das Orchester schließt dann mehr als bloße Begleitung in sich; es wird der Verwahrer der Hauptmelodie; es singt für die Sänger; in ihm hat der Ohrenschmauß, oder, besser gesagt, das musikalische Interesse seinen Sitz, das sich stets irgendwo in einem Musikstücke finden muß. Hat der Meister in einem auf diese Weise angelegten Tonstücke den Beweis von seiner Meisterschaft geliefert, so hat man das befriedigendste und vollständigste lyrisch-dramatische Schauspiel vor Augen, das man sich denken kann; eine Handlung, welche mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit des gesprochenen Dramas sich vorwärts bewegt, und eine Musik, welche alle Bruchstücke des Dialogs in eine harmonische Einheit vereinigt, die dem Zuschauer alle offen ausgesprochenen, so wie die rückhaltigen Gedanken der handelnden Personen sagt, ihre Schliche und Lügen aufdeckt und

ihm die Triebfedern des pſychologiſchen Mechanismus zeigt, welcher ſie bewegt und zum Sprechen veranlaßt. Denn dieſes innige Verſtändniß des Dramas, dieſes Verſtehen, das weit über jeder intellectuellen Analyſe ſteht, iſt nichts Anderes, als der lebhaft gefühlte muſikaliſche Genuß, denn man verſteht hier nur, wenn man genießt. Darin liegt eines der unerklärbarſten Geheimniſſe der Muſik. Nun iſt leicht zu begreifen, welche Rolle der Inſtrumentation in einer lyriſchen Komödie zukommen muß, in der außer Cherubino Niemand das ſagt, was er denkt, wo Alle möglichſt freies Spiel treiben und abwechſelnd betrügen oder betrogen werden. Man kann mit wenigen Worten die unglaublichen und unerſchöpflichen Hilfsmittel ſchildern, welche Mozart in dieſer Oper entwickelte, wenn man ſagt, daß die ganze Maſſe von Geiſt, deſſen Schleußen man dem Dialoge öffnen mußte, in vollen Ladungen in's Orcheſter geworfen wurde, ſo daß Beaumarchais, in Noten überſetzt, unter dem Schleier dieſer neuen Uebertragung, beinahe unangetaſtet blieb.

Wenn man heut' zu Tage irgend eine Muſik loben will, ſo vergißt man ſelten, ihr das Beiwort geiſtreich beizulegen. Es iſt dieß ein Modeausdruck, den Journaliſten, welche nicht Muſiker ſind, bei jeder Gelegenheit anbringen, weil ſie deſſen relativen Sinn nicht verſtehen, welcher aus dieſem Grunde völlig banal und unvermeidlich geworden iſt. Vor Allem müſſen wir aber dieſen Herren ſagen, daß es keine an und für ſich geiſtreiche Muſik gibt, ſo wenig als es geiſtreiche Gefühle, Empfindungen und Leidenſchaften gibt. Dem Beiworte fehlt alſo der Sinn, wenn man von einer Fuge von

Bach, einem Quartett oder einer Symphonie von Mozart, oder von irgend einer andern Production aus der reinen Musik spricht. Für einen Componisten besteht der Geist einzig und allein in einer gewissen Anwendung seiner Musik auf ein directes oder indirectes, wörtlich ausgesprochenes oder darin begriffenes Programm. Welcher Art ist aber diese Anwendung, und in welchem Falle kann man von der Musik sagen, daß sie geistreich sey? Reicht es hin, um so genannt zu werden, wenn sie getreu den ganzen Inhalt des Programms ausfüllt, und nicht mehr und nicht weniger? Nein; denn in diesem Falle ist sie nur wahr. Die Musik, in welcher Geist liegt, ist nach unserm Dafürhalten eine solche, die über das Programm hinausgeht, welche einen nicht durch den Text gelieferten Sinn ausspricht, und zwar auf eine Art, daß der Zuhörer ihn aufzufassen vermag. So liegt zum Beispiel sehr viel Geist in Osmin's Liede, in welchem die Noten Mehreres andeuten, was die Worte durchaus nicht aussprechen. Im Allgemeinen zeigt sich der Geist des Musikers in irgend einer Anspielung auf Etwas, was man bereits gesehen oder begriffen hat. Bald ist es ein Motiv, ein Satz, welche als Erinnerung wieder zum Vorscheine kommen und eine sinnige, Bedeutung an der Stelle erhalten, an welcher man sie hörte, wie z. B. die Cavatine des Micheli: O Vorsicht leite meine Schritte! welche das Orchester in der Scene am Thore in Cherubini's Wasserträger spielt; bald ist es eine komische Verhöhnung der Wahrheit, welche aus dem formellen Gegensatze der Musik mit den Worten entspringt, wie der glänzende Schlußsatz in der Arie: Ha! welche Lust Soldat zu

seyn! und die in einer verstümmelten und lamentablen Melodie wieder vorgeführt wird, nachdem von gewissen Wechselfällen die Rede gewesen, welchen der Soldat in seiner Abwesenheit sich ausgesetzt sieht; oder auch anticipirt das Orchester den Augenblick der Gegenwart, und erweckt den Gedanken an eine drohendere Zukunft, mit der die Situation schwanger geht. Wer unter uns hätte bei'm Anhören des Abschiedes, den Max von Agathe nimmt, in dem bewunderungswürdigen Terzett im zweiten Acte von Weber's Freischütz in den aufsteigenden Gängen des Basses den wiederholten Ruf der Unterwelt nicht erkannt, welche uns in der Scene der höllischen Gespensterercheinungen ihre ganze Pracht entfalten soll. Das sind einige jener Mittel, durch welche der Geist, ganz unabhängig von Wahrheit und Ausdruck, sich in der Musik entwickeln kann. Sie sind unzählbar, wie die dramatischen Texte und Programme und Alles, was an deren Stelle treten kann; allein beinahe immer hat der musikalische Geist etwas von der Allegorie, insofern er besonders mit dem Verstande vermittelst Bildern, und mittelbarer oder unmittelbarer Anspielungen verkehrt. Nichts desto weniger gibt es Fälle, in denen die einfache Wiederholung des musikalischen Satzes im Laufe eines Stückes, und die Wiederholung eines Textes, der Anfangs nichts besonders Auffallendes hatte, ein vortreffliches Epigramm hervorbringt. Für dießmal entlehnen wir unser Beispiel aus Figaro, um wieder auf den Gegenstand des vorstehenden Artikels zu kommen.

Almaviva belauscht in einem Verstecke die Unterredung zwischen Susannen und Basilio, welcher die Zofe beschuldigt,

daß ſie Wohlgefallen an dem Pagen finde, der ſogar ſeine Augen bis zu ihrer Gebieterin zu erheben wage. Der Graf zeigt ſich, und macht ſeinem Aerger Luft; das Terzett beginnt. Baſilio, ganz entzückt über das Unheil, das er angerichtet hat, ſpielt den Aengſtlichen; weil aber die Muſik nicht lügen kann, ſo ſingt der Verräther ſeine Entſchuldigungen in ziemlich munterer Weiſe. Suſanne, welche alle Urſache hat, zu zittern, haucht ihre Todesangſt in gebrochenen und halb erſtorbenen Tönen aus, welche gegen die Cadenz hin immer ſchwächer werden; der Eiferſüchtige fühlt ſich erweicht. Der getreue Diener ſtellt ſich, als wolle er die Aufwallung beſänftigen, die ihn ergötzt, und gießt Oel in's Feuer, indem er zu ſeinem Herrn ſagt: *Ah del paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto;* perfide Worte, die im bezeichnendſten Tone, mit dem Uniſono des Orcheſters geſungen, ihren Effect nicht verfehlen. Almaviva ſpricht die Verbannung des Pagen aus, und um die ſo ſtrenge Sentenz zu begründen, erzählt er in einer Art von Recitativ, wie er kürzlich den Pagen bei der Tochter des Gärtners unter einem Tiſche verborgen gefunden habe, und eben die Auseinanderſetzung dieſer Entdeckung führt eine andere herbei. Der Page war hier unſichtbar und gegenwärtig, ebenſo bequem bei Suſannen verborgen, wie er es bei Barbarina geweſen war. *Cosa veggio!* ruft der Graf aus; *Ah crude stelle!* ſeufzt Suſanne. *O meglio ancora!* entſchlüpft Don Baſilio. Nach dieſen aufeinanderfolgenden Ausrufungen folgt ein Enſemble, in welchem die drei lyriſchen Charaktere ſich deutlich und ſcharf abzeichnen. Die Synkope des Satzes: *onestissima signora* klingt

in Almaviva's Munde wie verzerrte Wuth; Suſanna iſt einer zweiten Ohnmacht nahe; Baſilio aber, dieſer Teufel im ſchwarzen Leibrocke, dieſer wahre Mephiſto aus dem Vorzimmer, hat ſich noch nie ſo behaglich gefühlt. Mit ſeiner hellklingenden Stimme ſtimmt er in der Höhe ein ſo pinſelhaft kauſtiſches Thema an, während es zugleich eine ſo herzliche Zufriedenheit ausdrückt, daß der Schurke vor lauter Bosheit faſt ein guter Menſch zu ſeyn ſcheint. *Cosi fan tutte le belle;* non c'é alcuna novità. Dieß ſpricht Baſilio bei Seite, worauf er ſich an den Grafen wendet und ihm Wort für Wort und Note für Note, aber um eine Quinte höher, wie wenn er fürchtete, nicht recht verſtanden zu werden, wiederholt: *Ah dell paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto.* In der Lage, ſeinen Satz, wann und ſo oft es ihm gefällt, zu wiederholen, konnte der Muſiker nichts Geiſtreicheres ſich erdenken, als die Wiederanwendung dieſes, und zwar in dem Augenblicke, in welchem das corpus delicti in einem Armſtuhl gefunden, den sospetto in einen Ueberführten in den Augen des Eiferſüchtigen verwandelt hat. Iſt das nicht allerliebſt!

Das Terzett, welches wir ſo eben analyſirt haben, iſt vielleicht die beſte lyriſche Situation in dem Stücke. Es iſt in jeder Hinſicht bewunderungswürdig. Seine Themas, die ſich auf das Enſemble der Stimmen und Orcheſterfiguren gründen, ſtets durch die Modulation variirt und auf köſtliche Weiſe zu rechter Zeit dem Ohre wieder vorgeführt werden; ſein Dialog, welcher mit ſo unnachahmlicher Natürlichkeit und ſo tiefer Kenntniß des komiſchen Effects eingetheilt iſt; die Contraſte der Charaktere, welche ſich darin ausſprechen; die Ein-

zelheiten ſeiner Inſtrumentation, welche die getrennten Stimmen vereinigen und unaufhörlich die Einheit aufrecht erhalten; Alles macht dieſes Muſikſtück, das an und für ſich vortrefflich iſt, ebenſo wahr als geiſtreich vermöge der Anwendung. Das iſt die wirkliche Vollkommenheit der Gattung, oder ich müßte mich ganz täuſchen. Dieſes Terzett gibt uns eine allgemeine Idee von allen Enſembles in der Oper, und enthebt uns der Mühe, ſie im Einzelnen zu prüfen. Es iſt nicht eines vorhanden, in welchem nicht ein Verdienſt und ähnliche Schönheiten ſich mehr oder weniger vorfänden. Ueberall dieſelbe Anmuth, dieſelbe Natürlichkeit, daſſelbe Wiſſen, derſelbe Geiſt, dieſelbe tiefe Berechnung im Gewande derſelben Leichtigkeit. Dieſer Artikel würde dadurch allein zum Buche anſchwellen, wenn man ſorgfältig nachſuchen wollte, was von all' dieſen Eigenſchaften in einer Partitur von mehr als 500 Seiten zu finden iſt, und überdieß wäre ein ſolches Buch gar nicht zu machen. Ohne eine wunderbare Fruchtbarkeit, die der gleich käme, von welcher unſer Heros die Probe ablegte, indem er die vier Acte des Figaro ausfüllte, ohne faſt je zu ermüden und in Wiederholungen zu verfallen, könnte man hier die Formen der Analyſe nicht ſo vermannichfaltigen, wie Mozart in den Enſembleſtücken die Formen einer Muſik vermannichfaltigt hat, deren dramatiſcher Charakter, mit Ausnahme einiger Nuancen, ſtets derſelbe bleibt. Denn man wird bemerken, daß in dieſer Handlung, trotz der vielen Intriguen und Zwiſchenfälle, doch für den Muſiker eine große Einförmigkeit liegt. Iſt denn nicht in der That Almaviva ſtets in Wuth und eiferſüchtig, und macht nach allen Seiten derbe Ausfälle,

die aber Niemanden treffen; Figaro immer mit einer dienstfertigen Lüge oder irgend einer List für seine Schützlinge zur Hand; Susanne immer auf der Hut, Ungeschicklichkeiten ihrer Gebieterin gut zu machen und den Verfolgungen eines Mannes zu entgehen, der ihr nicht gefällt; die Gräfin fortwährend in Unruhe, mißvergnügt und gelangweilt über das was vorgeht, gekränkt, ohne deßhalb in Zorn zu gerathen und ganz irre, wer sie liebt oder nicht. Bei der heiligen Cäcilia! Jeder Andere als Mozart hätte über dem Versuche, den Figaro zu componiren, den Kopf verloren. Doch nein, ein Maestro nach altem Schlage hätte sich mit dem Recitativ und den Gemeinplätzen der italienischen Musik aus der Sache gezogen; ein Compositeur heutigen Tages hätte das Sujet zu allen Teufeln gewünscht; er hätte sich auf die Phantasiemusik geworfen, hätte Walzer, Cabaletten, Crescendos, Solfeggir-Uebungen angebracht, ein System der Tonsetzkunst, das sich beinahe eben so wenig um die Worte kümmert, als das fugirte Madrigal im sechszehnten Jahrhundert. Mozart verstand es, den traurigen Rahmen, welchen man ihm übergeben hatte, von Anfang bis zu Ende musikalisch und dramatisch auszufüllen; und mit welch' unzerstörbarem Talent, mit welcher Ausdauer der Willenskraft, mit welcher Selbstverläugnung hat er dieß gethan! Wie viele Sorgfalt mußte er anwenden, um den Aufschwung seiner Begeisterung zu dämpfen und um seine Musik bis auf den von dem Libretto angezeigten Temperaturgrad zu mäßigen; wie viele Anstrengung und Ueberlegung kostete es ihn, um seinen Zuhörern weniger zu gefallen.

Die Arien und Duette der Oper, welche im Allgemeinen

ebenso schön und ebenso gut bearbeitet sind, als die Ensemblestücke, beschränken sich wie diese letzteren auf die Grenzen des gemischten und gemäßigten Ausdrucks, welche das Sujet selten zu überschreiten erlaubte. Einige derselben machen aber in dieser Hinsicht glückliche Ausnahmen, die sich in den Ensemblestücken weder finden noch finden konnten. Der Grund ist folgender: die Verfasser der Oper hatten keine Macht über die Handlung in der Komödie, die sie lassen mußten, wie sie war; dagegen konnten und mußten sie die Charaktere in musikalischen Sinn modificiren; sie mußten Beaumarchais' Personen eine Seele einhauchen, sie aus dem Zustande des personificirten Sarcasm, den sie repräsentirten, in den Zustand menschlicher Individualität bringen, indem sie an die Stelle der Satyre nach altem Regime, die natürliche Sprache der Leidenschaften und Interessen eines Jeden setzten. Wo sollte aber diese unumgänglich nothwendige Umwandlung vorzugsweise bewerkstelligt werden und ihre Früchte tragen? War es in den Numern, durch welche die Ereignisse des Stückes sich entwickeln? Hier haben wir aber gesehen, daß die stets zur Täuschung und Lüge verurtheilten Personen nur vermittelst des Orchesters mit der Seele der Zuhörer in vertrauten Rapport traten. Anders verhält es sich mit den Arien. Hier hatten Da Ponte und Mozart freien Spielraum, außerhalb der Handlung Texte zu schaffen, in welchen die Personen unverschleiert in der ganzen Wahrheit ihres Ichs sich zeigten. Doch hatte dieser Spielraum auch seine Grenzen. Man konnte zwar hier die Charaktere bis auf einen gewissen Grad modificiren, aber nicht immer bis auf den Grad von Wärme

führen, daß ſie wahrhaft lyriſch geworden wären, weil die Grundzüge dieſer Charaktere mit dem Gange des Stückes verwachſen waren, welchen man nicht abändern durfte.

Es iſt bemerkenswerth, daß die beiden ſchönſten Arien Figaro's, oder die, welche wenigſtens der Mehrzahl der Dilettanten am beſten gefallen, gerade Hors-d'oeuvres ſind, nämlich Stücke, welche nicht eigentlich im Drama liegen: *Non più andrai* und *Voi che sapete.* Die erſte zeigt das Bild des militairiſchen Lebens, von einem Menſchen entworfen, der nie Waffen getragen hat; weßhalb es ein Gemeinplatz, ein Hors-d'oeuvre ſeyn muß. Die zweite iſt nichts als ein Lied, auf der Scene mit Begleitung der Guitarre geſungen, eine Muſik, welche für das gegeben wird, was ſie iſt, ein Hors-d'oeuvre wie das andere. Das erſcheint ſonderbar, während es ganz natürlich und folgerichtig iſt. Man betrachte aber die Texte dieſes Liedes und dieſer kriegeriſchen Arie, die der Situation und den perſönlichen Gefühlen deſſen, der ſie ſingt, völlig fremd ſind, und man wird finden, daß in denſelben mehr und beſſerer lyriſcher Stoff zu finden iſt, als in irgend einer der im Drama begründeten Arien; ſo glücklich war die Wahl dieſes Dramas.

Sie war es in dem Grade, daß die Hauptperſon des Stückes in der Partitur beinahe auf Nichts ſich beſchränkt ſah. Figaro iſt Philoſoph und Schöngeiſt, wie man ſie vor der Revolution fand; zwei fatale Umſtände, welchen alles Talent des Muſikers nicht abhelfen konnte. Was ſollte man aus einem Individuum machen, das in ſeinen ſchlimmſten Augenblicken als überlegener Menſch dem Geſchicke entgegentritt, das

sich selbst persiflirt, wenn es sich nicht über Andere lustig machen kann. Mozart läßt Figaro tanzen; er gibt ihm fast Rossini'sche Melodieen im $^3/_4$ Tacte, aber ohne Charakter und ohne Reiz. Unser Mann tanzt immer, selbst während man ihm den Tact auf die Schultern klopft. Das ist etwas in der Welt, aber sehr wenig in der Oper. Die kriegerische Arie entsprach glücklicherweise der entlehnten Nationalität und der eiteln-Philosophie des französirten Spaniers und brachte ein Meisterwerk an die Stelle der obligaten Flachheiten, welche, in Ermanglung von etwas Besserm, die antimusikalische Natur der Person versinnlichen. Man begreift die allgemeine Gunst, welcher sich diese Arie so lange zu erfreuen hatte. Sie vereinigt Alles in sich, was Kenner entzückt und Alles, was nöthig wäre, um den musikalischen Sinn selbst der Abgestumpftesten zu erwecken, einen angenehmen und leichten Gesang, eine nachahmende Declamation, die den Text völlig natürlich wiederglbt, eine Instrumentation voll Wohlklang, Leben und Bildern, mit einem Rhythmus, um hunderttausend Mann in gleichem Tritte zu erhalten und einem Ausdruck, um den letzten der Troßknechte zu elektrisiren. Mozart besaß den Geist und das Talent, das Bild des militairischen Lebens unter einem doppelten Gesichtspuncte darzustellen. Zuerst faßte er es von der komischen und satyrischen Seite auf, wie der Standpunct der Komödie es erheischte. Man hört die Stimme des instruirenden Officiers: *Collo dritto! Muso franco!* Man sieht den Recruten vor sich, unbeweglich, kerzengerade, mit gespitztem Ohre. Die Accorde des Orchesters, welche mit ganz militairischem Aplomb die

Pauſen ausfüllen, die zwiſchen den Commandoworten gelaſſen ſind und welche jedesmal eine neue Tonart herbeiführen oder vorbereiten, zeigen einem die verſchiedenen Evolutionen des Automaten. Er marſchirt rechts und links; er rückt vor, er zieht ſich zurück, er ſtößt ſeine Waffe auf den Boden, daß dieſer erzittert; hierauf nimmt er wieder die Stellung einer ägyptiſchen Statue an. An der Stelle *ed in vece del Fandango,* wird die Declamation weniger gebieteriſch; eine Erinnerung an den väterlichen Herd ſtimmt den Rekruten weicher, aber dieſe Thräne iſt bald abgewiſcht; die Modulation wendet ſich plötzlich in der Tonica: *una marcia per il fango* und der Marſch fängt zugleich an. Während der Geſang in ſyllabiſchen Achteln fortfährt, die kleinen Einzelnheiten des Dienſtes aufzuzählen, führt die vollſtändige Phalanx der Blasinſtrumente die edelen Bilder des Ruhmes und Kampfes vorüber. Die kriegeriſchen Triolen der Trompete rufen den Recruten unwiderſtehlich *alla vittoria, alla gloria militar.* Lebt wohl ihr Blumen und Bänder, lebt wohl ihr lieblichen Tänze, ihr Freuden der Liebe lebt wohl! Der Recrut hat den Ruf zum Ruhme gehört, der Recrut hat Alles vergeſſen. Das iſt entſchieden der Eindruck, welchen Du bei uns erwecken wollteſt, **maestro caro**! Aus der Proſa haſt Du Poeſie gemacht; die Ironie wurde durch Dich zur Begeiſterung! Ach wie viele Andere machen es gerade umgekehrt! In unſerer Bewunderung für Mozart dürfen wir aber den Dichter nicht vergeſſen, welcher ſo bewunderungswürdig den Text dieſer bewundernswerthen Arie reimte. Zum Beiſpiel:

Per montagni, per valloni,
Colla neve ed i sollioni,
Al concerto di tromboni,
Di bombardi, di cannoni
Che le palle in tutti i tuoni
All' orrecchio fan fischiar.

Verse dieſer Art ſind an und für ſich Muſik. Die Arbeit des Componiſten iſt halb gethan.

Almaviva iſt nicht Franzoſe geblieben wie Figaro, nachdem er durch die Hand Mozart's gegangen war. Man erkennt ihn als einen echten und gerechten Spanier in der grandioſen Arie: *Vedrò mentr'io sospiro,* in welche ſich mit ſo vieler Majeſtät die Schwächen eines verliebten, Rache erfüllten und eiferſüchtigen Herzens hüllen. Das Stück gehört nicht zu denen, welche hinreißen, es greift in Nichts in den tragiſchen Styl ein, aber trotzdem rührt es tief. Es ſpricht abwechſelnd eine Entrüſtung aus, welche hervorbricht und eine im Innern verſchloſſene Wuth, welche dumpf murrt; es iſt ein Schmerz im Kampfe mit dem Stolze; eine weiche Stimmung, welcher man nicht erlaubt, ſich durch Thränen Luft zu machen; es iſt die Liebe (nicht die platoniſche) mit ihren herbſten Brandwunden und ihren ätzendſten Giften. Aber es bleibt Almaviva noch die Hoffnung; ſeine Stimme donnert den Schlußſatz heraus; ſie beſchwört mit der ganzen Energie einer ſüdlichen Leidenſchaft den Augenblick herauf, in welchem er das zweifache Bedürfniß der Liebe und Rache befriedigen kann. Wir ſagten es bereits, man kann nicht mehr Spanier ſeyn als Almaviva, aber auch nicht wahrer, tiefer und dramatiſcher als Mozart.

Es ist bemerkt worden, daß die Gräfin und Susanne gleiche Ansprüche auf den Rang der Primadonna, oder um mich richtig auszudrücken, gleich unvollständige Rechte zu haben scheinen. Mozart schloß sehr richtig, daß bei zwei Frauenrollen, die sich an Interesse und dramatischer Wichtigkeit so gleich stehen, keine die andere fortwährend in der Gesangspartie überwiegen dürfe; daß man die Primadonna theilen müsse zwischen der Gebieterin und der Zofe; daß die geliebte, vorgezogene Susanne überall da vorherrschen müsse, wo die beiden Damen zusammen zu thun hatten, das heißt in den Scenen der Handlung und in den Ensemblenummern, wogegen die liebende Rosine in den Gefühlsnummern sich zu entschädigen habe. Ihr gehörten die großen Arien, die edelen Cantilenen. Das hieß mit viel Geist gegen die zahllosen Hindernisse eines Sujets kämpfen, dessen Geist sein Hauptfehler war.

Die Gräfin hat im zweiten Acte eine Cavatine, im dritten eine ausdrucksvolle Arie, und eine Prunkarie im vierten, welche auf Verlangen der Signora Storace eingelegt wurde. Diese letztere ist zu viel. Die Cavatine *Porgi amor;* Es Dur Larghetto, haucht einen köstlichen Duft von Zärtlichkeit und Melancholie aus. Man bedauert, daß diese entzückende Nummer nicht mehr als etwa vierzig Tacte zählt, das Ritornell mit inbegriffen.

Dove sono i bei momenti ist eine Arie im großen Styl und vom edelsten Ausdrucke. Die Poesie der süßen Rückerinnerung an die Flitterwochen, nachdem sie so lange den bittern Kelch des Ehestandes gekostet, belebt für einen Au-

genblick Roſinen's weiches Herz. Sie ſingt dieſe Erinnerungen in einer Tonart, ebenſo ſchimmernd als die Sonne an jenem Tage, an welchem ihr Lindoro, ſo rein und lieblich als der Gedanke an die Liebe in einem jungfräulichen Herzen, ſein Wort verpfändet hatte. Ach! wenn dieſer Mai des Lebens wiederkehren könnte, welcher leider nie zum zweiten Male erſcheint; *Ah se almen la mia Costanza etc.* Roſine gibt ſich den ſchmeichleriſchen Täuſchungen ihres Geſchlechtes hin; das Andante verändert ſich in ein Allegro, und die wiedererwachende Hoffnung gibt ihr eines jener anbetungswürdigen Themas ein, denen Niemand widerſtehen kann, außer die Ehemänner. Die anmuthigſten Gänge, in Terzen und Sexten von dem Hoboe und dem Fagotte geblaſen, antworten auf die Wünſche der Gattin oder richten ermunternde Zurufe an ſie; und wenn irgend ein ängſtlicher Zweifel durch die Modulation zu laufen ſcheint, welcher in dem hohen A der Vocalſtimme ſich kundgibt, und in chromatiſcher Stufenreihe auf das H herabſteigt, ſo verwiſcht ſich der traurige Gedanke ſogleich wieder in der Freude des Sieges, den der Schlußſatz ankündigt. Dieſer Sieg, arme Roſine, wird aber nie ein anderer als der der Kunſt ſeyn, welche dich ſo edel und ſchön und ſo würdig eines beſſern Looſes ſchuf.

Von den beiden Arien Suſannen's, von welcher die eine declamatoriſch gehalten und mit der Handlung verbunden, die andere melodiſch und ein Ruhepunct iſt, ziehen wir die erſte bei weitem vor: *Venite inginocchiatevi.* Die Zofe iſt mit der Toilette des Pagen beſchäftigt, den man ankleidet, während die Gebieterin zu ihrer Unterhaltung zuſieht und

die ebenſo intereſſante als maleriſche Gruppe betrachtet. Wenn man Nadeln zu ſtecken und einen Kopfputz aufzupaſſen hat, ſo fällt das Singen bei einer ſo ernſten Beſchäftigung etwas ſchwer, deßhalb ſingt auch das Orcheſter für Suſanne. Es war hier nicht der Ort für eine Vocalmelodie. Wie viele reizende Einzelnheiten, anmuthige Motive, geiſtreiche Worte und neckende Gefallſucht finden ſich in dieſem Dialoge der Violinen mit den Flöten und Conſorten.

Der Page iſt der einzige Charakter Beaumarchais', den aus Verſehen ein Hauch von Poeſie geſtreift zu haben ſcheint. Man brauchte nur den über der Rolle liegenden ſarkaſtiſchen Firniß wegzunehmen, der das ganze Stück deckt, und die Tonleiter der Ironie in die des Gefühles zu verwandeln (eine Umwandlung, die bei Cherubin leicht anging) und es verblieb ein rein muſikaliſcher und im höchſten Grade lyriſcher Typus. Es iſt dieſer nichts mehr und nichts weniger als Don Juan in der aufbrechenden Knoſpe, ja Don Juan ſelbſt, den wir in dem *Dissoluto punito* kommen ſehen werden, zum unvermeidlichen Schluſſe ſeiner Debuts in den *Nozze di Figaro*, mit einer Liſte von 2065 Eroberungen in der Hand, das Cartel des Todes in Perſon annehmend, nachdem er ihn zum Nachteſſen geladen, wie wenn der Tod ein ſchönes Weib wäre. Die Identität dieſer beiden Perſonen ſcheint uns ſo klar zu ſeyn wie der Tag. Mit vierzehn Jahren, und mehr hat Cherubin ſicher nicht, fängt er an, dieſe Macht der Bezauberung auszuüben, welcher in der Folge Niemand widerſtehen ſoll. Bereits gefällt er allen Frauen und alle Frauen gefallen auch ihm, bis einſchließlich der alten Marzelline. Sagt nicht

Susanne in der eben erwähnten Arie von ihm: *Se l'amano le femine, han certo il lor perchè.* Und spricht sich nicht die andere Seite Don Juan's eben so deutlich in Cherubin aus? Mag sein Herr, der allergnädigste und sehr mächtige Graf Almaviva ihn fortjagen, tödten oder schlagen wollen, der Page spottet des Eifersüchtigen, sticht ihn überall aus, trotzt ihm kühn, und setzt überall den echten Giovanni dem schlechten Abklatsch von sich selbst entgegen. Der Graf mag sich vorsehen, dem Pagen in den Weg zu kommen, wenn er wirklich einmal den großen Schnurrbart trägt, den ihm Figaro prophezeite. Er wird ihm den Hals brechen und ihm einen Erben geben, um das Unheil, so weit es möglich war, wieder gut zu machen. Selbst Beaumarchais hat theilweise vorausgesehen, was geschehen dürfte. Es ist also im Keime ganz da, jenes wunderbare Wesen, welches sich in einer nächsten Oper, unter dem neuen Namen von *Don Giovanni* entfalten wird.

Ich will es der Beurtheilung des Lesers überlassen, ob Mozart darin glücklich war, diesen Haufen des reinsten Goldes unter dieser Vermischung und all' dem Flittergolde von Beaumarchais zu finden*), daß er Cherubin con amore behandelte, daß er eine gewisse Vorliebe des Vaters und Musikers für das liebenswürdige Kind hatte, dem jetzt schon alle weiblichen Herzen des Stückes gehörten. Man höre nur *Non so più cosa son, cosa faccio.* Man höre diese

*) Vermischung und Flittergold in seiner Beziehung zu der Musik, wohl verstanden.

Sätze des klopfenden Herzens, welche der Gesang des Basses gleichsam wie in einer wollüstigen Umarmung umflicht, diesen fieberischen Rhythmus, diese unsichere und stets bewegte Instrumentation, das ganze erotische Delirium, welches noch zögernd in der Frau selbst die Frau zu suchen, sie von den Bäumen, den Bergen, den Quellen, von der ganzen Natur verlangt. Die ganze Natur trägt in den Augen des Pagen den Unterrock. Einige Tacte Adagio, eine Art von Unmacht, unterbrechen einen Augenblick lang gegen das Ende das Allegro agitato. Dieß bedarf keines Commentars. Der Page befindet sich mit Susannen allein.

In *voi che sapete* drückt sich derselbe Gedanke, denn Cherubin hat nur einen, auf eine ganz andere Art aus. Hier befindet er sich der Gräfin gegenüber, der Frau, welche er allerdings am meisten liebt, die aber auch die einzige ist, welche ihm imponirt. Vergessen wir jedoch seine vierzehn Jahre nicht, und daß er im Sopranschlüssel singt. Bei Rosinen schüchtern, weil seine Liste noch weiß ist von A bis Z, spricht er seine Wünsche in einer Romanze aus, und das Andante con moto war das einzige Tempo, welches zu dieser verschleierten, übrigens sonst ziemlich klaren Bitte paßte. O Du freundlicher Leser, der Du weißt, was die Liebe im vierzehnten Jahre heißen will, wenn das Daseyn noch ein reizendes Räthsel zu seyn scheint, dessen Lösung der schmelzende Blick einer Frau bald zu lösen verspricht, wenn die Erwartung eines noch unbekannten himmlischen Glückes Herz und Phantasie in unbeschreiblicher Wonne bewegt, wenn Du alles dieß kennst, so wirst Du die Romanze des Pagen be-

griffen haben, die durchaus keine Romanze iſt. Sie führt Dich von Neuem an die Thore des Paradieſes, das leider in dem Augenblicke verloren geht, in welchem man es betritt. Das iſt der Irrthum, welchen die Unbeſtändigkeit begeht. Man wechſelt oft, man wechſelt immer wieder, weil man immer wieder glaubt, an das unrechte Thor gekommen zu ſeyn. Das Lied, oder vielmehr die Cavatine, welche uns zu dieſer moraliſchen Betrachtung Veranlaſſung gegeben hat, iſt eines von den Dingen, welche gefühlt und nicht analyſirt werden müſſen. Amor ſelbſt hat dieſe Melodie dem Componiſten eingegeben; er ſelbſt hat in jene Röhren geblaſen, aus welchen die erſten Seufzer des Jünglings entweichen, er iſt es, welcher in der Mitte der Arie die Modulation ſo geordnet hat, daß jeder Tact auf eine neue Tonart fällt, und daß jede neue Tonart eine Steigerung der innern Bewegung und des Entzückens hervorbringt, Amor endlich iſt es, welcher Alles angeordnet hat, von dem Pizzicato des Quartetts und den Figuren der Blasinſtrumente an, bis zu dem üppigen Schmachten und der unwiderſtehlichen Verführung des Vocalgeſanges! Ein göttliches Stück, aber auch welche Lage! Man ſehe die kleine Schlange, welche vorerſt weder Gift, noch Bösartigkeit hat, ſich wollüſtig in den Strahlen der Schönheit ringeln! Sie zeigt ihre gefleckte Haut und ihren goldenen Rücken den Töchtern Eva's, die ſie verwundert betrachten. Sie ihrerſeits wirft ihr lüſtern glühendes Auge auf ihre künftige Beute. Die aufrichtige Schlange fragt ſich, wie ſie es anſtellen müſſe, um dieſelbe eines Tages faſſen zu können. Dieſe köſtliche Rolle hätte

beinahe das Libretto gerechtfertigt, wenn es möglich gewesen wäre, ihr mehr Raum in der Partitur zu gewähren. Unglücklicherweise hat aber Cherubin nur diese zwei Arien und ein kleines, durch die Situation bedingtes Duett, in welchem sich der Charakter verwischen muß.

Um der Hochzeit des Figaro den höchsten musikalischen Werth zu verleihen, den man einem Werke dieser Art geben konnte, zeigte sich Mozart, selbst bis auf die unbedeutendste Gesangspartie herab, freigebig, und zwar mehr als in irgend einer andern seiner Opern, *Don Giovanni* stets und wie ganz natürlich ausgenommen. Die Arien des Bartolo und Basilio, die man gewöhnlich bei der Aufführung wegläßt, sind nichts desto weniger zwei Stücke von geistreicher und tiefer Komik, welche den Geist ergötzt, ohne daß sie aber das Zwerchfell erschüttern. Sie konnten dieß auch nicht. Die eine, die Bartolo's, welche nur Gedanken an Rache und ein Sinnen auf neue Schliche enthält, ist ein Meisterwerk. *La vendetta, oh la vendetta!* ruft der Ex-Vormund Rosinen's aus, und seine Exclamation, welche das ganze Orchester, mit Pauken und Trompeten verstärkt, unterstützt, erscheint wie ein Signal zu einem Kampfe auf Leben und Tod. Aber nach diesem heroischen Debut kommt schleppend, ich weiß nicht, welche Orchesterfigur, die falsch in den Rhythmus eingreift, und welche der Baß, **motu contrario**, auf die Entfernung eines Punctes vor einer Viertelnote nachahmt oder nachäfft. Was soll dieser hinkende Gang bedeuten? Er spielt auf den Kampfplatz und die Wahl der Waffen an. Einige Tacte weiter unten erklärt uns Bar-

tolo selbst seinen Angriffsplan in geschwätzigen Triolen, und man glaubt eine Consultation mit einem Advocaten zu hören:

Se tutto il codice dovesse volgere,
Se tutto l' indice dovesse leggere,
Con un equivoco, con un Sinonimo
Qualche garbuglio si troverà.

An einer andern Stelle macht diese Geschwätzigkeit einer überlegenden Sprache Platz, Sätzen, deren logischer und musikalischer Sinn unausgeführt bleibt. *Con astuzia ... con arguzia, con giudizio, col criterio ... si potrebbe;* und das Orchester führt uns durch diese finsteren Entwürfe von Schlichen, welche ein fixer Gedanke, die Rache, beherrscht, während der Ton von der Violine und dem Horne ausgehalten wird. Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit diesen Mitteln, *il birbo Figaro vinto sarà* (der Schelm von Figaro besiegt werden wird).

Die Arie des Basilio, *In quell' anni*, ist ein Muster von Feigheit und Niederträchtigkeit. Der geheime Rath des Grafen Almaviva erklärt darin Bartolo sein System practischer Philosophie, in BDur und in Form einer Lehrfabel. Nach seiner Ansicht besteht das wahre Lebensregime darin, sich vom Kopfe bis zu den Füßen wohl in eine Eselshaut zu wickeln. Von dieser Aegide beschirmt, trotzt er dem Sturme; der Blitz vermeidet das Lächerliche, auf einen Esel zu fallen. Ein wildes Thier, dessen Tatzen Basilio bereits verspürt, irgend ein kurzsichtiger Bär wahrscheinlich, entfernt sich wieder, getäuscht von seiner Maske und weil er eine so schlechte Beute verachtete. Es versteht sich von selbst, daß wir so-

wohl die Donnerschläge des Gewitters, als das Brüllen des Thieres vernehmen. Lafontaine hätte uns alles dieß nicht angenehmer und malerischer erzählt. Endlich kommt die Moral der Fabel. Die Moral ist die: *Col cuojo d'asino fuggir si può.* Man würde nie errathen, welchen Charakter Mozart diesem Wahlspruche der Feiglinge und Niederträchtigen gegeben hat. Er hat eine ganz militairische und triumphirende Melodie dazu gemacht, welche die Violinen, Flöten und Hörner in verschiedenen Octaven verstärken, daß nichts daran fehle. Ist dieß nicht ein herrlicher musikalischer Scherz, ein wahrhafter Sarkasm in Tönen, ein Witz ohne Worte und noch mehr als alles dieß, eine gründliche Charakterzeichnung. Basilio ist ein Feigling aus System, nicht vermöge seines Temperaments, was eine Art von philosophischem Muthe ist. Er trägt sein Gewand der Schmach, die Eselshaut, mit ebenso vielem Stolze, als ein commandirender General seine Epauletts, oder mit dem, womit die Philosophen aus einer andern Schule sich mit dem Mantel des Zeno bedecken. Die Arien mit mehreren Tempo's sind in den Opern Mozart's sehr selten. Diese aber wurde in drei Theile getheilt: Andante, Tempo di Menuetto und Allegro assai, weil sie zugleich erzählend, beschreibend und didaktisch ist.

Kommen wir nun an Barbarina und an ihr unbedeutendes Liedchen aus F minor, das übrigens sehr niedlich ist, und ganz zu dem Uebergangsalter des kleinen Mädchens paßt, welches bereits das Weh junger Personen fühlt, und nach dem in solchem Falle üblichen Heilmittel trachtet. Barba-

tina iſt das weibliche Gegenſtück zu Cherubin, mit dem Unterſchiede jedoch; daß ſie nur ein Pröbchen ihrer Gattung iſt, während der Page der Typus der ſeinigen iſt.

Zählen wir zuſammen, ſo finden ſich ſieben Duette in den *Nozze*, und, ſey es aus Abſicht oder Zufall geſchehen, ſo trifft es ſich ſonderbarer Weiſe, daß Suſanne bei allen ſieben mitwirkt. *Crudel!* perche finora iſt das, welches man allgemein am meiſten liebt. Es iſt das einzige, in welchem ſich Leidenſchaft ausſpricht, aber dieſe nur auf einer Seite. Sie zeigt ſich ſchon in den erſten Sätzen Almaviva's, welche die Nummer in A Moll eröffnen. Die Antwort Suſannen's: *Signor, la donna ognora tempo ha di dir sì*, ſcheint offenbar auf den wechſelbeziehlichen Dur-Ton ſich zu begründen; man bemerke aber, welche unſichere, doppelſinnige, künſtliche Harmonie die beiden erſten Tacte dieſes an und für ſich ſehr natürlichen Geſanges begleitet. Almaviva iſt bewegt; bei Suſannen iſt dieß durchaus nicht der Fall; der Eine iſt getäuſcht, die Andere täuſcht, und dieſer Gegenſatz macht ſich von Anfang bis zu Ende des Duetts fühlbar. *Verrai? non mancherai?* ein aus gepreßter Bruſt kommender Satz, deſſen Betonung auf ein vorübergehendes B fällt, welches Venus ſelbſt, oder einer ihrer Söhne, gleichviel welcher, vor das A geſetzt zu haben ſcheint, wo es ſich auflöſ't. Endlich ſchwindet der Zweifel; ſie wird kommen; ſie verſpricht es; ſie wiederholt es; das Majore der Tonica folgt auf das Minore und die Vorzeichnung der drei Kreuze gießt einen Flammenſtrom in die Melodie des Grafen: *Mi sento di contento pieno di gioja il cor.* Und Su-

sanne? Susanne ist kälter, spöttischer als je. *Scusate mi se mento,* sagt sie bei Seite für sich. Die Musik sagt es uns von Anfang an, sie, die sich nie zur Mitschuldigen der Lügen im Texte machen darf.

Dieses Duett, ein Meisterwerk von Gefühl und Anmuth, ist vielleicht nicht ohne einige Beziehung zu dem Andante des *Là ci darem;* doch hat es nicht diesen Reiz. **Giovanni** und **Zerlina** bewegt das gleiche Gefühl; sie sind Beide aufrichtig. **Giovanni** in seinen Begierden, **Zerlina** in der unwiderstehlichen Neigung, die sie zu ihrem Verführer hinzieht. Man könnte auch hier die Hauptmelodie nicht theilen, welche in den *Nozze* allein Almaviva zukommt; und es ist diese dramatische Nothwendigkeit schon an und für sich ein ungünstiger Umstand für ein Duett zwischen Sopran und Baß, die tiefe Stimme die hohe beherrschen lassen zu müssen. In *Là ci darem* dagegen ist nicht allein die Melodie getheilt, sondern die schönsten und eindringlichsten Sätze kommen mit Recht Zerlinen zu. Wir meinen damit die Sätze, welche den Widerstand und den Kampf mit dem hinneigenden Herzen ausdrücken sollen. Dieser Art ist der Unterschied zwischen den beiden Duetten und auf diese Weise beurtheilte Mozart seine Musik.

Wir citiren das Duett zwischen Susannen und Marzelline nur, um das Fehlen jenes Gegensatzes der Charaktere bemerklich zu machen, welche sich in diesem, wie in dem andern hätten finden sollen. Die junge, hübsche Soubrette, welche mehr persiflirt, als sich erzürnt, und die alte Duegna, die vor Gift und Galle ganz außer sich ist, hätten sich nicht

in dieſelbe Melodie theilen ſollen. Es iſt zu bedauern, daß zu Mozart's Zeiten die Stimme des Contr'alts unter den italieniſchen Sängerinnen nicht ausgebildeter war*). Fünf Damen, den Pagen eingeſchloſſen, ſind in der Oper beſchäftigt und alle ſingen im Sopran. Der Componiſt verlor dadurch ein koſtbares Mittel, mehr Mannichfaltigkeit und einen größern Contraſt zu entwickeln.

Seit Idomeneo hatte Mozart keinen Seinesgleichen mehr in der auf den dramatiſchen Geſang angewandten Inſtrumentirkunſt. Seit Figaro ſehen wir ihn auch den erſten Rang unter den Componiſten der reinen Inſtrumentalmuſik einnehmen. Welcher Meiſter aus dem letzten Jahrhunderte, Haydn ſelbſt nicht ausgenommen, hätte die Ouverture zu unſerer Oper geſchrieben; ja, welcher hätte nur den Fandango am Schluſſe des dritten Actes componirt? Wir wiſſen nicht, ob die köſtliche Melodie dieſes Tanzes von Mozart iſt, oder ob er ſie ſpaniſchen Nationalliedern entlehnte. Die Art aber, wie er ſie arrangirt hat, iſt ganz Mozartiſch. Der Geſang, welcher der Violine anvertraut iſt, und da und dort durch das Fagott und die Flöte verſtärkt wird, hat eine Art von Gegen-Subject zur Begleitung, das aus der Arie ſelbſt gezogen iſt und immer in vereinzelten Tönen von gleichem Werthe, aber in mehrfacher Anlage einherſchreitet, wodurch zu gleicher Zeit gleichlaufende, laterale und contraire Gänge hervorgebracht werden. Daraus ent-

*) Im letzten Jahrhunderte war dieſe Stimmlage vorzugsweiſe den Caſtraten vorbehalten.

steht eine Progression in Sexten-Accorden, die den bezaubernden Effect hervorbringen*). Diesem gelehrten Gange füge man noch eine einfache und gleichsam primitive Modulation hinzu. Von A minore gehen wir in den Minoreton der Quinte, von da in C majore über, und schließen mit der Tonica, wie wir angefangen haben. Noch nie hat die Wissenschaft eine so populäre Form angenommen; noch nie hat sie sich einer frischern und natürlichern Nationalmelodie bemächtigt, nicht um sie zu verderben, sondern um sie zum Range eines Meisterwerkes zu erheben und um sie ewig dem Gedächtnisse der Liebhaber einzuprägen.

Die Ouverture zu Figaro zeigt sich als die erste dem Datum und als die dritte der Schönheit nach, unter den ruhmvollen dramatischen Werken, von denen ein einziges seinen Schöpfer unsterblich gemacht hätte, Musterwerke, welche in ihrer Art weder je übertroffen wurden, noch ihres Gleichen fanden, Werke, welchen selbst die Nachahmung nicht im Ernste sich gleichzustellen vermocht hat. Obgleich wir den Ouverturen zu Idomeneo und zur Entführung Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die sich bereits durch ein strictes Festhalten an den thematischen Gedanken und durch die Wahl eben dieser Gedanken empfehlen, so haben wir doch anerkannt, daß der Componist, damals noch, nur in der Modulation das Grundgesetz der Mannichfaltigkeit suchte, ohne welches die musikalische Einheit in endlose Wiederholungen

*) Einige Theoretiker verbieten diese Progression, als den Gesetzen der Harmonie zuwider. Was hat man auf dieser Welt nicht schon Alles verboten!

und in Monotonie ausarten würde. Eine spätere Erfahrung, die Haydn gewidmeten Quartetts, belehrte Mozart, daß die contrapunctische Combination der Ideen, so wie sie in der Fuge stattfindet, durchaus nicht unverträglich sey mit den allgemeinen Formen und dem Ausdrucke des melodischen Styls; und nachdem er einmal eine so schöne Anwendung von diesem andern Mittel der Mannichfaltigkeit in der Kammermusik gemacht hatte, so verhinderte ihn auch nichts mehr, dieses bei der großen Orchestermusik anzuwenden, und so wandte er es in der That auch in der Ouverture zu Figaro an.

Nachdem die Oper fertig war, so mußte sie gleichsam eine Ersparniß warmer Inspirationen in ihm zurücklassen, welche sehr gegen seinen Willen, auf Kosten seiner Arbeit erübrigt worden waren. Dafür wird man sagen, wurde all' dieser Ueberfluß an Begeisterung zum Besten der Ouverture verwendet. Woher mag Mozart ein Thema wie dieses genommen haben? Vielleicht hat es ihm irgend ein Morgenlüftchen durch das offene Fenster auf das Papier hereingeblasen? Sobald Mozart dieses glückliche Motiv auf seinem Tische gefunden, sprach er zu ihm: geh', laufe, unterhalte dich, thue, was dir beliebt, ich mische mich in nichts; und alsbald antworten die Oboen und Flöten mit freundschaftlicher Aufrichtigkeit auf den fröhlichen Zuruf das Quartetts, das Orchester erwacht voll Geist und Feuer, und Alles fließt gleich einer Quelle, Alles vereinigt sich in einen Strahl, Alles ordnet sich nach der ersten Intention, Alles geht von selbst. Seine Musik, in ihrem ganzen Reichthume

und ihrer Unabhängigkeit, von Programm keine Spur, und doch mitten unter diesen Combinationen, welche man für unwillkürlich und unvorhergesehen halten möchte, so natürlich und gelehrt sind sie, mitten unter diesen Spielen, die ebenso sehr als Nothwendigkeit, wie als Laune erscheinen, entdeckt die Einbildungskraft mit leichter Mühe den Rapport des Werkes mit einem Intriguenstücke, wie Figaro eines ist. List gegen List, Ausflüchte gegen Ausflüchte, Veränderung im Angriffsplane, Alternative, die von dem Erfolge oder dem Mißlingen im Gleichgewichte gehalten werden, endlicher Sieg der guten Sache; wir meinen damit die eheliche Angelegenheit, mit einem Worte, das ganze Stück findet sich in den contrapunctischen Scharmützel der Violinen und des Basses, und in den gewinnenden Melodieen, welche folgen. Doch still! der Schlußsatz beginnt, die Violinen, die in gedrängten Achteln zum allgemeinen Stelldichein des Orchesters eilen, reißen die Baßinstrumente, wie sie sie unterweges treffen, mit sich fort; die Menge vergrößert sich auf jedem Schritte; sie nimmt immer mehr zu, man hört stärker und stärker toben: crescendo, crescendo, crescendo, dann folgt ein donnernder Jubel, dann hört man Tonfälle, die Schlag auf Schlag von allen Stimmen des Orchesters ausgehen, die über einander herfallen, voll Eifer, sich in dem hastigen Fluge zu erreichen, sich streitend, wer am höchsten herabfallen und die laut tönendste Explosion verursachen wird. Welch' ein crescendo voll Begeisterung und Genie in dieser Composition! welcher Geist! welches Feuer! welche Pracht! welche Kühnheit! welche Anmuth! welche unglaubliche Voll-

kommenheit der Arbeit! Eine ſtets friſche Schönheit! ein ſtets neuer Genuß! es iſt zu wenig geſagt, daß Meiſterwerke dieſer Art nie veralten, nein, ſie haben die Eigenſchaft, daß ſie alte Muſikfreunde, die ſelbſt für das Neue abgeſtumpft ſind, verjüngen, während ſie ihnen doch nichts bieten, als was Jedermann ſeit einem halben Jahrhundert kennt. Ein zweifacher Sieg über die Zeit.

Unſere Bemerkungen über die *Nozze di Figaro* laſſen ſich in wenige Linien zuſammenfaſſen. Dieſes dramatiſche Werk, eines der vollkommenſten Mozart's, und ſelbſt nach Don Juan das vollkommenſte, macht deſſen ungeachtet einen geringern Eindruck als die anderen Werke auf das Theaterpublicum, und zwar aus dem ſehr natürlichen Grunde, weil Figaro eine muſikaliſche Komödie iſt, welche ſich nicht in eine wahrhafte Buffo-Oper umformen laſſen konnte, wie der Barbier von Sevilla zum Beiſpiel. Mag man auch Kenner ſeyn, mögen Geiſt und Geſchmack befriedigt, und mag das Ohr beſtändig entzückt werden; das aber, was man vor Allem von der dramatiſchen Muſik verlangt, ſind lebhafte Gefühlserregungen, das Herz muß bewegt, die Begeiſterung erweckt werden, oder es muß ſich jene Heiterkeit einſtellen, welche die Stelle der Leidenſchaft vertritt. Aber in dem Libretto lag nichts von all' dem, und Mozart wollte die glänzenden Fehler vermeiden, die er ſo leicht hätte begehen können, und welche noch leichter zu verzeihen ſind. Wäre das Werk weniger wahr, dagegen leidenſchaftlicher ausgefallen, ſo hätte es das an Beifall gewonnen, was es an Achtung und wahrer Bewunderung der Kenner verloren hätte.

Wir wollen aber nichts verbergen. Iſt es menſchenmöglich, im Laufe eines großen Werkes ſich immer jedes Ueberdruſſes zu erwehren, wenn der Genius überall dem Zügel und faſt nirgends eine Anſpornung fühlt; bei dem die Anwendung der bewunderungswürdigſten Hilfsquellen der Muſik nur gemiſchte Eindrücke hervorrufen, und Reſultate zu Stande bringen mußten, welche durch die unverbeſſerliche Kälte des Stückes, die Ausnahmen abgerechnet, welche wir angedeutet haben, erkalten mußten. Daß mitten unter dieſer ſceniſchen Aufregung, die ſo leer an Leidenſchaft und für den Muſiker nichts als eine Art von flacher Ruhe war, ſein Feuer auf Momente nachließ, daß die Leichtigkeit, mit der er arbeitete, an die Stelle der entmuthigten Inſpiration trat, und ſich bei einigen Stücken in oberflächlichen Gedanken, in Melodieen ohne Farbe kundgab, das muß die Kritik zugeben; aber hätte ſie den Muth oder ſelbſt das Recht, Mozart einige ſchwache Noten zum Vorwurf zu machen, dieſe vereinzelten Flecken einer coloſſalen und von Schönheiten ſtrahlenden Partitur hervorzuheben!

Wenn Figaro als muſikaliſche Komödie auf die Sinne nicht denſelben Effect hervorbringt, als wie die lyriſchen Meiſterwerke, welche wahre Opern ſind, ſo iſt er dagegen eines der Werke, welche um ſo mehr gewinnen, wenn ſie geleſen und ſtudirt werden. Die Partitur ſchließt eine Menge mit Gründen belegter Einzelnheiten, feiner und genialer Züge, zarter und ſchillernder Nuancen in ſich; und all' dieſe koſtbare Vollendung verſchwindet leicht in der Perſpective des Theaters; gar Vieles entgeht dem Ohre und dem Geiſte,

wenn man zugleich Hörer und Zuschauer ist. Dem geübten Auge aber entgeht nichts. Das Hören ist ohne Zweifel weit angenehmer, als das Lesen; ja, aber das Lesen, nachdem man gehört hat, ist das Sicherste für Jeden, der es nützlich oder für angemessen findet, das Publicum in seine musikalischen Ansichten einzuweihen. Sehr gut; aber die, welche nicht lesen können? Für die halten wir es für das größte Unglück, wenn sie bei'm Anhören von Musik sich erinnern, daß sie schreiben können.

Il Dissoluto Punito

ossia

Il Don Giovanni.

Opera buffa in zwei Acten.

Den vierten April 1787 schrieb Mozart an seinen Vater, der erkrankt war, folgenden Brief:

„Wie sehnlich ich einer tröstlichen Nachricht von Ihnen selbst entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bildniß allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstliches! Und ich danke meinem Gott, daß er

mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit zu betrachten. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag nicht mehr seyn werde. Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen."

Einige Monate vor dem Datum dieses Briefes hatte es Mozart übernommen, eine Oper für das Theater in Prag zu schreiben. Sein Vater starb den 28. Mai in demselben Jahre 1787.

Ein junger Mann von dreißig Jahren, voll Lebenskraft und auf dem Gipfel der Kunst, der das Vergnügen liebt und es überall verbreitet, wo er sich zeigen will, der munter bis zur Ausgelassenheit, sogar ein wenig locker ist und der den Tod zum Gegenstande seiner täglichen Betrachtungen macht! Hier findet sich durch sein eigenes Geständniß jene Doppelheit der Natur förmlich bestätigt, die zuweilen aus diesem prädestinirten Musiker einen gegen sich so gleichgiltigen Menschen machte. Mozart sagte aber in einer Zuschrift, welche die letzte seyn konnte, und auch wirklich war, seinem sterbenden Vater nicht Alles. Man weiß, daß Mozart den Tod fürchtete, und daß dieser ihm nicht immer unter der Gestalt des lieblichen, trauernden Engels erschien, welcher mit einer Hand die Fackel zu Boden senkt, während

er mit der andern nach dem ewigen Lichte der Unſterblichkeit deutet. Darüber wird uns die Partitur, welche wir zu prüfen im Begriffe ſtehen, gründlichern Aufſchluß geben.

Der Gedanke an den Tod in unzertrennlicher Verbindung mit dem an die Zukunft und die Nachwelt, beherrſcht Alles, was Menſchen Großes und Dauerhaftes ſchaffen. Sey es, daß der Genius ſich auf das Feld des Poſitiven wirft, die Ausſaat für künftige Zeitalter, ſey es, daß er in die Abgründe metaphyſiſcher Abſtractionen ſich vertieft, ſo iſt immer der Tod da, welcher ſich zwiſchen den Entwurf und deſſen weit entfernte Erfüllung, zwiſchen die Speculation und die Unendlichkeit, wohin ſie ſich ſchwingt, ſtellen wird. Namentlich in der Kunſt bringt der Gedanke an den Tod große Reſultate hervor; vor Allem aber in der Muſik, die aus dem Chriſtenthume entſtanden iſt, die nie außer dieſer Sphäre beſtanden hat, noch beſtehen wird. Indem die Muſik mit ihrem luftigen Körper dieſe unbeſtimmten und geheimnißvollen Inſtincte der Seele bekleidet, für welche es in keiner Sprache Worte gibt, und welche das irdiſche Leben an eine unbekannte Zukunft zu knüpfen ſcheinen, ſchafft ſie das zur Wirklichkeit um, was in der Poeſie und in den nachahmenden Künſten nur als Fiction, als Ideal oder als Blendwerk erſcheint. Das Wunderbare und Uebernatürliche, jenes der Seele verheißene Land, nach welchem ein unnennbares Sehnen ſie unaufhörlich zieht, jenes unbekannte Land, welches ſo viele anmuthige Geſtalten und ſo furchtbare Schreckbilder bevölkern, iſt aber auch das Grundeigenthum, auf welchem die Muſik am glänzendſten und auf die ungetheil-

teſte Art herrſcht. Wer iſt aber der Wächter dieſes Grundeigenthumes? Der Wächter iſt die drohende Geſtalt, die uns ſtets in's Geſicht ſteht, nach welchem geiſtigen Geſichtspuncte man auch die Augen gerichtet halten mag. Der Tod ſagt zu dem Philoſophen: von den Räthſeln, welche Du vergeblich zu löſen ſuchſt, halte ich den Schlüſſel in der Hand. Sie ſpricht zum Dichter und Maler: dieſe ideale Welt, welche ihr durch Gedanken und Worte erbauen wollt, mit von dieſer Welt entlehnten Formen und Farben, wird nie etwas Anderes als ein mehr oder weniger durch irdiſche Dinge verſchönerter Reflex ſeyn; ich allein lüfte den Schleier, der andere Typen verbirgt. Zu dem prädeſtinirten Muſiker ſagt aber der Tod: glücklicher als Deine Nebenbuhler im Verfolgen des Unbekannten, wirſt Du es an der Quelle aufſuchen. Die Harmonie, welche Deine völlig chriſtliche Kunſt aus den Tiefen eines phyſiſchen Geſetzes geſchöpft hat, wo ſie ſeit der Schöpfung ſchlummerte, iſt die einzige *reale* Form des Unbekannten in der Art und Weiſe des Daſeyns, welche Eurer ſublunariſchen Welt angehört. Ein Hauch der Ewigkeit ſoll Deine Leier ſtreifen; ein Nachhall der himmliſchen Concerte ſoll in Deinen Geſängen wiedertönen. Verſuche es, Du kannſt es, wenn Du mich hörſt. Meine Stimme, welche Du zu früh gehört haſt, wird zwar Deine Organe zerbrechen, aber was liegt daran. Sicher nicht lange auf Dich warten zu müſſen, werde ich Dir die Melodieen von Oben mittheilen. Du wirſt ſie ſchreiben, wie ich ſie Dir dictire. *Mozart* unterzeichnete den Vertrag, durch welchen er gegen

zwei wundervolle Partituren ſein Leben verpfändete. Er vermochte es nicht über ſich, ihn abzulehnen.

Drei Dinge nehmen hier unſere ernſteſte Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Die biographiſchen Umſtände und die moraliſchen Thatſachen, welche auf die Compoſition des Don Juan ihren Einfluß übten; die Perſönlichkeit der Zuhörer und des executirenden Perſonals, für welche das Werk beſtimmt war, und endlich der poetiſche Gedanke, welcher demſelben zu Grunde liegt. Beginnen wir mit Letzterm.

Wenn wir die Scenen des Libretto einzeln prüfen, ſo finden wir zuerſt einen Mangel an Zuſammenhang und eine Buntſcheckigkeit, welche die heterogenſten Elemente der dramatiſchen Poeſie in einen Sack geworfen und geſchüttelt zu haben ſcheinen, um ſie von dieſem gleich den Lottonummern herauszunehmen. Was ſehen wir denn eigentlich: eine muntere Hochzeit und einen blutigen Leichnam auf ihrem Wege; die Liebe, welche ihr erſtes Gelübde bricht und das dahinfliehende Leben in den letzten Zügen; eine Orgie in der Wohnung der Lebenden und auf dem Kirchhofe ein Grabmonument, das ſpricht; triviale Poſſen, die ſich unter Verſuche von Gewaltthaten, Mord, Verzweiflungsrufe, Racheſchwüre und Grabeserſcheinungen miſchen; ein mit Champagner und durch Muſik gewürztes Mahl, und den Tod in Perſon als Gaſt; Melpomene und Arlequin, Menſchen und Dämone, die auf demſelben Feſte tanzen! Dann, wenn dieſe ganze Menge in dieſem phantasmagoriſchen Kreiſe bis zum Schwindel ſich gedreht hat, wenn alle Contraſte der menſchlichen Natur in dieſen Saturnalien der Einbildungs-

kraft ſich erſchöpft haben, zieht ſich Jeder zurück, ohne eigentlich zu wiſſen wohin, mit Ausnahme des Helden des Stückes, der zur Hölle fährt.

Kann man es begreifen, wie da Ponte, der Nachfolger Metaſtaſio's, der von Amtswegen beſtellte Dichter am Hofe zu Wien, der Dichter, welchen die Milch der geſundeſten claſſiſchen Doctrinen ernährt hatte, ſich im Jahre der Gnade 1787, in dieſem ſonderbaren Werke zur höchſten Romantik aufgeſchwungen haben ſoll, welches an die Myſterien des Mittelalters erinnert und das, außerhalb aller Traditionen der dramatiſchen Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts geſtellt, nur für ein Marionettentheater gut genug ſcheinen konnte! Schon waren viele Jahre ſeit dem in Scenenſetzen des Don Juan verfloſſen, als die Kritiker über die Ungereimtheit des Gedichtes ſchrieen, obgleich ſie zugaben, daß daſſelbe dem Componiſten den Stoff zu einer Muſik geliefert, wie man noch nie zuvor eine gehört habe. Sie erklärten dieſen Zufall nicht, weil der Zufall ſich nicht erklären läßt; übrigens hatten ſie Recht. Das Libretto ohne Muſik iſt ſo abgeſchmackt, als möglich, und doch machen dieſer abgeſchmackte Text und dieſe erhabene Muſik nur einen Leib und eine Seele aus, und doch wird es trotz dem Niemanden geben, der nicht anerkennte, wie weit die Gebilde des Muſikers die Contoure ihrer poetiſchen Umriſſe überragen, und wie wenig ſie ihnen zuweilen gleichen; Niemand wird in der Geſchichte des Don Juan, wie ſie ſich durch die Partitur geſtaltet, eine dem Inhalte des Libretto gänzlich fremde Ordnung der Dinge mißkennen.

Wir wünschen den Leser aufmerksam zu machen, und so zu sagen mit dem Finger auf die Verschiedenartigkeit des Gesichtspunctes hinzuführen, von welchem der Musiker und der Dichter ausgingen, deren Intention getheilt ist, ja zuweilen sogar sich entgegensteht, wenn man sie einzeln betrachtet, und welche sich in Allem verständigen und zusammentreffen, sobald man sie vereinigt nimmt. Zu dem Ende denken wir uns nach Art des historischen Romanes, aber ohne allen Aufwand von Phantasie, einen Dialog, in welchem die Verfasser des Don Juan ihren Gegenstand besprechen, der eine vom Buchstaben seines Gedichtes, der andere vom Geiste seiner Partitur ausgehend. Beide scheinen uns so klar zu seyn, so daß wir keine Gefahr zu laufen fürchten, wenn wir ihre Gedanken übersetzen.

Mozart. Mein lieber Abbate, ich brauche einen Operntext, aber geben Sie mir nicht noch einmal, ich bitte, eine französische Komödie. Es handelt sich dießmal weder um den Hof, noch um Wien. Ich werde für das Prager Publicum arbeiten, das jede Sylbe von mir versteht, und für das Orchester in Prag, das mich vom Blatte spielt. Die Truppe ist vortrefflich und die Sänger thun Alles, was ich will. Es ist also gerade, wie wenn Mozart für Mozart arbeitete. Es handelt sich darum, Ehre einzulegen. Ich möchte aber etwas Appartes haben. Helfen Sie mir dazu.

Da Ponte. Sie konnten nicht gelegener kommen. Da ist gerade ein Text, den ich in Arbeit habe. Er ist einer alten Komödie von Tirso de Molina entnommen und heißt: der steinerne Gast, oder der Spottvogel von

Sevilla. Molière und Goldoni haben Komödien daraus gemacht; ich habe die Idee, eine Oper daraus zu machen. Es ist die merkwürdigste Teufelsgeschichte*). Noch

*) Die Revue de deux Mondes hat über Tirso de Molina einen Artikel veröffentlicht, in welchem sich folgende Stelle befindet: „Man behauptet, daß diese Sage (von dem steinernen Gaste) nicht ohne einige historische Grundlage ist. Es existirte in der That in Sevilla, wir wissen nicht genau zu welcher Epoche des Mittelalters, ein Don Juan Tenorio, der einer sehr angesehenen Familie Andalusiens angehörte, und wegen seines unordentlichen Lebens und seiner Ausschweifungen aller Art eine traurige Berühmtheit erlangt hatte; daß er in der That einen gewissen Commenthur getödtet habe, nachdem er seine Tochter entführt; daß dieser Commenthur in dem Kloster des heiligen Franziskus begraben worden sey, wo man ihm ein mit seiner Statue geschmücktes Monument errichtet habe, daß endlich die Mönche dieses Klosters, um dem zügellosen Leben Don Juan's ein Ende zu machen, der sie wahrscheinlich einmal beleidigt hatte, ihn in einen Hinterhalt gelockt, in dem er den Tod gefunden, und dann das Gerücht verbreitet hätten, daß er in dem Augenblicke, in welchem er die Statue des Commenthurs insultirt habe, in die höllischen Flammen gestürzt worden sey." Wir ersehen also aus diesem Artikel, daß das Libretto zu Don Giovanni, eben so wie das Stück Molière's, von Tirso de Molina entlehnt sind, und nicht, wie Herr v. Nissen in seinem Sammelwerke sagt, einem lateinischen Romane aus dem siebenzehnten Jahrhundert: Vita et mors scelerattissimi Principi Domini Johannis, der von einem portugiesischen Jesuiten herrührte, welcher unter der Regierung von Alphon's VI. lebte, auf den dieser Roman eine satyrische Allegorie sey. Tirso de Molina, im Jahre 1530 geboren, ist viel älter als der Verfasser des genannten Werkes.

Es scheint, daß Mozart nicht der einzige Musiker des vergangenen Jahrhunderts ist, der das Sujet des Don Juan componirte, da wir in der Liste der Opern Cimarosa's: *Il Convitato di Pietra*, Op. 6. 1790. Verona (man sehe Ger-

nie würde dem Dilettanten etwas Aehnliches geboten; nur fürchtete ich, es möchte kein Componist sich damit befassen wollen.

Mozart. Lassen Sie einmal sehen, was an dieser Teufelsgeschichte ist.

Da Ponte. Da findet sich zuerst eine Reiter-Statue, welche, zum Nachtmahle geladen, vom Pferde steigt, weil es sich nicht recht schickte, in einen Salon, von vier Füßen getragen, einzutreten. Die Statue will nichts essen, dagegen hält sie dem Herrn des Hauses, einem großen Taugenichts, eine sehr erbauliche Rede, worauf sie ihn zur Hölle mit sich nimmt. Das wird sehr schön seyn, ich versichere Sie. Ein Schauspieler mit Kreide beschmiertem Gesichte, einem Helme von Fayance, weiß glacirten Handschuhen und einer vollständigen römischen Waffenrüstung aus altem Eisenzeuge. (Er lacht.) Ferner blitzt es aus allen Verschwindlöchern und Teufel gibt es von allen Farben. Nur Eins

---

her's neues Lexikon) finden. Dieses Datum, so nahe dem von 1787, in welchem das Mozart'sche Werk erschien, hat meine Neugierde lebhaft in Anspruch genommen. Sollte Cimarosa dasselbe Libretto bearbeitet haben; hätte er noch bei Mozart's Lebzeiten mit diesem in die Schranken treten wollen; oder, was noch viel wahrscheinlicher ist, in Betracht der tiefen Vergessenheit, in welche der Convitato di pietra heut' zu Tage gerathen ist, sollte diese Oper nicht eine reine Posse, eine Parodie des *Dissoluto punito* seyn, welche Cimarosa, ohne entfernt an eine Concurrenz zu denken, geschrieben haben sollte? Ich würde mich für sehr verbunden halten, wenn mich Jemand darüber aufklären wollte, wie es sich damit verhält; denn ich war außer Stande, um irgend einen Preis Cimarosa's Oper aufzutreiben.

setzt mich in Verlegenheit, sehen Sie. Es ist dieß die Anrede des Gespenstes; denn obgleich ich mir schmeichle, mein Gewerbe so gut zu verstehen, wie Einer, so bin ich doch nicht Shakspeare, um Geister sprechen zu lassen.

Mozart. Es gilt gleich, was er sagt. Der Tod wird in meinem Orchester sprechen und zwar auf eine Art, daß man ihn verstehen wird. Ich weiß es nur zu gut, wie er spricht. Vortrefflich! Es mag seyn um die Statue. Was gibt es weiter?

Da Ponte. Dann ist ein schönes Fräulein da, deren Vater die Statue ist, und von dem Briccone, der der Held des Stückes ist, im Zweikampfe getödtet wurde. Die Signorina weint, ist wie natürlich ganz trostlos, und zwar um so mehr, als der Verräther ihr beinahe einen sehr schlimmen Streich gespielt hätte, ihr, der Tochter eines Commandeurs, und, was noch mehr ist, der Verlobten des hübschesten Jungens in Andalusien. Sie schwört, sich zu rächen. Bis dahin geht Alles bene für Sie, Maestro, nun kommt aber das Schlimme. Der junge Mann, der heirathen soll, und dem die Sorge der Rache überlassen ist, macht viele Versprechungen; er zieht sogar den Degen; aber in Gegenwart des Briccone, der entschlossen und muthig wie vier ist, verliert er die Fassung und der Degen benützt diese Gelegenheit, um ruhig wieder in die Scheide zu schlüpfen. Unser Verliebter ist, ich gestehe es, ein armer Ritter. Man sieht ihn immer den Schritten seiner Geliebten folgen, wie eine Verlängerung des Schleppes ihres schwarzen Kleides. Es gab kein Mittel, ihn anders darzustellen; so daß die Wehklagen

der Signora und ihre Racheplane durchaus nichts zu Wege bringen.

Mozart. Sie werden das Unmögliche zu Wege bringen! Sie werden die Gerechtigkeit des Himmels beschleunigen! Sie werden die Todten aus ihren Gräbern erwecken! Man wird begreifen, daß es der gebieterische Schrei ist, der übermenschliche Schrei um Rache, der die Statue herbeiführt. Zwischen diesen beiden Dingen besteht eine augenscheinliche Verbindung. Abbate, ich bin entzückt über unsere Primadonna; ich hätte sie unter Tausenden ausgewählt. Was den Bräutigam betrifft, so verdient er Ihre Vorwürfe nicht. Wie können Sie verlangen, daß der poverino Streit mit diesem eingefleischten Teufel anfange, der dem Geiste des alten Mannes, den er ermordet hat, ein Glas Wein anbietet. Der Tochtermann wäre dem Schwiegervater nachgefolgt, und dann hätten wir, wie im Figaro, keinen Tenor gehabt. Ein schöner Vortheil! Caro amico, Sie wissen noch gar nicht, was ein solcher Mensch ist; ich verstehe Ihren Taugenichts, aber Geduld! Wenn Sie ihn auf der Bühne sehen werden, der Statue gegenüber, mit vor Verwegenheit blitzenden Augen, Ironie und Gotteslästerung auf den Lippen, während den Zuhörern die Haare zu Berge stehen (dafür will ich schon sorgen); wenn er sagen wird *parla! che chiedi? che vuoi?* Dann werden Sie ihn erkennen. Nein, nein, ein Briccone von diesem Schlage kann nicht durch die Hand eines Lebenden gezüchtigt werden. Der Teufel würde darüber eifersüchtig werden. Leib und Seele, der Teufel allein muß Alles haben; haben Sie also Mitleid mit dem jungen Manne.

Er verſpricht, er möchte, er verſucht ſelbſt, iſt das nicht Alles, was die Primadonna in ſolchem Falle von einem loyalen Tenor verlangen kann! Das Leben unſers Verliebten iſt ein völlig inneres, ſehen Sie; es geht ganz in ſeiner Liebe auf; es wird groß und ſchön ſeyn; ich ſtehe Ihnen dafür. (Das Manuſcript betrachtend.) Sie laſſen ihn bei den Augen ſeiner Geliebten, bei'm Blute des ermordeten Gretjes ſchwören. Welch ein Duett!

Da Ponte. Wahrhaftig, Maeſtro, Sie haben Recht. Wie vernagelt war ich, daß ich nicht einſah, wie vielen Geiſt ich hatte; das paſſirt Meinesgleichen ſelten! Werden Sie aber mit dem Uebrigen, was ich Ihnen vorzulegen habe, ebenſo zufrieden ſeyn? Dieſer Briccone iſt ein furchtbarer Weiberfreſſer. In Spanien allein hat er ſchon tauſendunddrei verſchluckt, und den Teufel von einem Menſchen iſt viel gereiſ't. Sie werden wohl einſehen, daß ich nicht alle dieſe Frauen auf die Scene bringen konnte; aber ich brauchte wenigſtens eine als die Repräſentantin dieſes Heeres von Opfern. Ich habe ſie aus Burgos genommen, wo unſer Mann ihr Herz bethörte, worauf er ſie, was weiß ich wo und wie, ſitzen ließ. Dieſe Didone abandonnata, Gattin, Wittwe oder Fräulein, denn das iſt ein Punct, den ich noch unentſchieden laſſe, kann aber ihren Unfall noch nicht verdauen. Sie läuft ihm über Berg und Thal nach, und fragt Jeden, dem ſie begegnet, nach ihrem Ungetreuen. Endlich findet ſie ihn angelegentlichſt mit einer Andern beſchäftigt. Statt ſich bei ihr zu entſchuldigen, lacht ihr der Briccone in's Geſicht und läßt ſie bei ſeinem Diener zurück. Die Dame verliert den

Muth durchaus nicht. Man bringt sie dahin, Nachts mit eben diesem Diener durch die Straßen zu wandeln, der sich mit dem Barett und dem goldgestickten Mantel seines Herrn verkleidet. Sie bleibt dabei, den Verräther zu lieben, und nachdem alle Hoffnung verloren ist, möchte sie wenigstens den bekehren, auf dessen Besitz sie verzichten muß. Unter uns, Maestro, so glaube ich, daß sie toll ist. Sie sehen, daß man sonst nichts aus ihr machen kann.

Mozart. O, die herrliche, anbetungswürdige Person! Toll sagen Sie; ja für euch Dichter, die Ihr nichts als die Handlungen der Personen und die Worte, die Ihr ihnen bunt durch einander in den Mund legt, seht. Aber wie verschiedenartigen Auslegungen sind nicht die Worte, ja selbst die Handlungen unterworfen? In's Herz muß man sehen, und nächst Gott kann nur der Musiker hineinschauen. Toll! höchstens so gut ist sie, um eine plumpe Heiterkeit zu erwecken! Lassen Sie sie sprechen, was Sie wollen, ich hoffe aber, daß wenn das Bild dieser edelmüthigen und ergebenen Seele in meiner Musik wie aus einem Spiegel zurückfallen wird, meine Freunde etwas ganz Anderes als eine Tolle in ihr sehen sollen. (Das Manuscript durchsehend.) Sie kommt zu seinem letzten Mahle. Das ist ganz bewundernswerth; die mißkannte Stimme des Schutzengels, die sich vor der des Gerichts hören läßt. (Nach kurzem Nachdenken.) Ueberdieß ist diese leidenschaftliche und thatkräftige Person das nothwendige Band zwischen den anderen Personen, von denen, wie ich bereits sehe, die zwei hauptsächlichsten zu einer passiven Rolle bestimmt sind. *Didone abandonnata* wird die

Angel des Dramas seyn, und, was die Musik betrifft, der Knoten der Ensembleſtücke. Sie wird uns Terzetts, Quartetts, vielleicht sogar ein Sextett liefern, wenn es angeht. Ich habe am Sextett Geſchmack gefunden, ſeitdem wir es im Figaro verſucht haben, obgleich der lyriſche Stoff ſehr ſchlecht war. Iſt es nicht ſonderbar, mein Lieber; je beſſer Sie Ihre Sachen machen, um ſo weniger vermuthen Sie es!

Da Ponte. Mir iſt es ſchon recht, wenn Sie es ſo nehmen. Was das Sextett anbelangt, ſo gibt es Gelegenheit dazu; wir ſind mit unſeren Perſonen noch nicht zu Ende; da iſt eine, die Ihnen ſicher gefallen wird: eine junge ländliche Braut, die offenherzig, gefühlvoll, zwar ein bischen gefallſüchtig und zugleich etwas loſe iſt, jedoch nur aus Nothwendigkeit, wie Sie ſehen werden. Ein Ihrer würdiger Biſſen, galanter Maeſtro.

Mozart. Und Ihrer ſelbſt, heiliger Mann von einem Abbate*). Man kennt Sie.

Da Ponte. Der Taugenichts trifft ſie bei'm Hochzeitszuge, dem er begegnet. Er iſt ein Kenner, dieſer Taugenichts, dieſe Gerechtigkeit müſſen wir ihm widerfahren laſſen, und er hat ſtets alle Taſchen voll Ränke. Ein Augenblick genügt ihm, um die Hochzeitgäſte bei Seite zu bringen, ſo wie den Bräutigam, der ein Dummkopf, ein wahrer Einfaltspinſel iſt. Die Bäuerin iſt im Begriff, als armer geköderter Vogel in die Falle zu gehen, als ſie Jemand am Aermel zurückhält. Dieſer Jemand iſt *Didone abandonnata*, die dem Briccone ſehr zu rechter Zeit den Rang abläuft. Der

*) Der Abbate gilt dafür, ein Weiberjäger geweſen zu ſeyn.

Meiſter in der Verführungskunſt hält ſich aber noch nicht für geſchlagen; er verſucht es, Gewalt anzuwenden, was ihm glücklicherweiſe nicht gelingt. Der Bräutigam, ein ſo großer Pinſel er iſt, wird aber doch ärgerlich und will ſich ſelbſt Recht verſchaffen; es geſchieht aber, ich weiß nicht recht wie, daß er, ſtatt Schläge auszutheilen, ſelbſt welche, und zwar wohl gemeſſen erhält. Er heult wie ein Beſeſſener. Die kleine Frau kommt auf ſein Geſchrei herbeigelaufen, unterſucht die Beulen und Wunden, die man dem lieben Manne beigebracht hat, mit dem Kolben ſeiner eigenen Flinte. Kleinigkeit! Die kleine Frau kennt ein Mittel, das ihn im Augenblicke herſtellen wird. Vergeſſen Sie nicht, Maeſtro, daß die beginnende Nacht die ihres Hochzeittages iſt. Sie errathen das Mittel, ha, ha, ha! Die Situation iſt etwas leichtfertig. Ein Dichter meines Schlages hätte ſie vielleicht vermeiden ſollen. Doch was läßt ſich machen, ich habe mich mit Ihnen entſchuldigt, **caro maestro**, und habe ſo etwas wie eine Cavatine geſchrieben.

Mozart. Laſſen Sie die Cavatine ſehen. (Er lieſt.) *Vedrai carino* u. ſ. w. Hm! eine ſehr armſelig verhüllte Zote. Schon gut, Sie konnten es nicht anders machen; aber meine Aufgabe, verſtehen Sie ſie? den ſüßeſten Augenblick des Lebens, die höchſte Wonne des Herzens in Muſik zu ſchildern! Ein anderer Dichter hätte geſucht, dieß in ſeiner Art auszudrücken und würde mir damit Alles verdorben haben; aber Sie, den ich wie meinen Augapfel liebe, Sie, mein ergebener Genoſſe, mein getreuer Pylades, Sie der wahre Dichter des Componiſten, Sie faſſen meine Hand, legen Sie

und ich willige ein, meine Anstellung als Dichter bei der kaiserlich königlichen Truppe in Wien zu verlieren, ja, ich verzichte auf meine Eigenschaft als Italiener um ein Tedesco (Deutscher) in des Wortes weitester Bedeutung zu werden, wenn der Buffo nicht nach Ihrem Geschmacke ist.

Mozart. Ich zweifle nicht daran. Ihr Italiener seyd Meister in Possen (Buffonerieen).

Da Ponte. Ihr Italiener! Und wer sind Sie denn, Herr Componist der Hochzeit des Figaro?

Mozart. Ich schmeichle mir, Ihnen in gewissen Beziehungen, jedoch nicht in Allem, zu gleichen.

Da Ponte. Sollten Sie die Anmaßung haben, in der Musik mehr als ein Italiener zu seyn!

Mozart. Wir wollen darüber schwatzen, wenn unser gegenwärtiges Geschäft beendigt seyn wird. Für den Augenblick handelt es sich um den Buffo; und wenn es sich der Mühe lohnt, werde ich bemüht seyn, mich so sehr ich kann, zu Ihrem Compatrioten zu machen.

Da Ponte. Paisiello würde mir die Hand küssen, um seines Gleichen zu haben. Urtheilen Sie selbst! Unser Possenreißer ist der Diener, der Secretair, der Aufseher, das Factotum des Briccone. Nun, hier kann man sagen: wie der Herr, so der Knecht. Dieser ähnelt seinem Herrn fast wie ein wohldressirter Affe dem Teufel gleichen konnte, bevor der rebellische Engel Bocksfüße und einen Schwanz hatte. Was die Moral anbelangt, so ist er ein Feigling, Speichellecker, Vielmaul und Spaßmacher, übrigens der beste Mensch von der Welt. Er tadelt aufrichtig das Betragen seines

Herrn; er beklagt aus Herzensgrunde die jungen Vögel, welche sich durch seine Liebkosungen und Liebäugeleien fangen lassen; und diese Jagd, bei der er völlig unbetheiligt ist, erscheint ihm gleichwohl so belustigend, daß er nicht umhin kann, den Vogelfänger, dessen Geschicklichkeit ihm eine tiefe Bewunderung einflößt, mit allen seinen Mitteln zu unterstützen. Alle Tage verwünscht er die Beschwerden, die langen Fasten und die Gefahren, denen ihn die Unternehmungen seines Herrn aussetzen; alle Tage nimmt er Abschied, und jeden Tag verwickeln ihn eine einfältige Narrheit, ein gewisser abenteuerlicher Geist, und mehr als Alles, seine Anhänglichkeit an seinen Herrn, welcher ihm zu gleicher Zeit ein so abscheulicher Schurke und ein so bewundernswürdiger Mann zu seyn scheint, wider seinen Willen in die schlimmsten Händel. Sie bemerken seine Nasenspitze überall, wo es Nasenstüber setzt. Geht es über seine Haut her, entschlüpft der Bursche, der geschmeidig wie ein Aal ist, unter den Fingern weg im Augenblicke, wo Sie ihn festzuhalten meinen. Wenn er den Teufel sähe, würde er zuerst die beiden Augen schließen, dann würde er das eine halb öffnen, weil der Teufel ein Ding ist, das man nicht immer sieht. Kurz es ist eine Zusammensetzung von Gutmüthigkeit und niederträchtiger Heiterkeit, von Feigheit und leichtsinniger Unvorsichtigkeit, von ungeschickter Nachäffung und instinktmäßiger Geschicklichkeit, von natürlicher und origineller Dummheit und von einigem geborgten Verstande. He! was sagen Sie dazu, habe ich unsern Buffo nicht reichlich bedacht?

Mozart. Nicht zu bezahlen! Von Meisterhand gezeich-

net, der einzige Charakter, den Sie vollkommen aufgefaßt haben! Es bleibt mir nur übrig, die Farben darauf zu tragen; wenn ich diesmal Ihre Absichten erfülle, bin ich glücklich.

Da Ponte. Ich vergaß, Ihnen zu sagen, daß der lustige Bursche Redacteur eines Privat-Journals ist, wozu ihm sein Herr den Stoff liefert. Ein ergötzliches Journal, eine schaurige Chronik, wie es niemals eine gab. Da sind, nach dem Datum und dem Orte geordnet, die Namen, Vornamen, Eigenschaften, das Alter und ein vollständiges Signalement aller Schönen eingetragen, welche der Patron mit seiner Aufmerksamkeit beehrt hat. Ich nehme an, daß sich darin in gleicher Weise ein historischer Abriß jeder Begebenheit findet. Denn das Journal bildet schon einen ungeheuren Folioband. Wie es sich auch damit verhalten mag, ist dieser Diener als Redacteur ziemlich stolz auf seine Arbeit. Er lies't sie Jedem vor, der sie hören will und nicht will. Was die gute Wahl des Augenblickes und der Zuhörer anbelangt, so werden Sie sehen, daß er auch hierin eben so geschickt ist, als irgend einer seiner Collegen, welche die Feder führen. Die verlassene Dido erwartet einen Aufschluß; das ist der Moment oder niemals, meint der Geschichtschreiber des Königs der Taugenichtse. Sicherlich wird sie nichts besser trösten können, als die Lecture eines Werkes, wo es ein Capitel gibt, welches ihr besonders gewidmet ist; und schnell bereitet er ihr diese erbauliche Lecture. Ist dies nicht komisch?

Mozart. Komisch freilich, aber schändlich und fast grausam. Ich werde bei den Zuhörern Fürbitte einlegen, daß sie Ihnen diesen Scherz verzeihen. Im Grunde ist er

freilich verzeihlich. Dido iſt eine gänzlich geopferte Perſon unter dem dramatiſchen Geſichtspuncte; ein Unrecht mehr, eine Beleidigung weniger, ſie iſt ſchon daran gewöhnt, die arme Frau. Es ſind dies Alles glühende Kohlen, welche auf dem Haupte des Briccone angehäuft werden! Wir könnten nicht genug Beſchwerden gegen ihn zuſammenbringen, um den Inhalt des Stückes mit der Entwickelung und dem Ausgange etwas in Uebereinſtimmung zu ſetzen. Aber, à propos! wie viel Acte hat die Oper?

Da Ponte. Zwei Acte, welche gewiß vier aufwiegen werden.

Mozart. Was werden wir für das Finale des erſten haben? Ich wünſchte ein groſſes Finale mit Chören und ſceniſcher Action.

Da Ponte. Daran ſoll es wahrlich nicht fehlen. Sie werden ein glänzendes Feſt haben, zu welchem der Briccone alle Vorübergehenden einladet. Sie werden Bauern, Bäuerinnen und Masken, Ball, Muſik, glänzendes Gaſtmahl haben. Da iſt der Schurke von einem Herrn, welcher die verdammteſten Streiche ausſinnt, und der Schurke von einem Knecht, welcher ihm den Weg dazu bahnt; Andere ſind mit Racheplänen beſchäftigt, die Menge trinkt und tanzt, mit Inbegriff des Schwächlings, den man eben ſo tanzen läßt, obgleich ſein Herz nicht bei den Violinen verweilt. Alles pêle-mêle, was wir im techniſchen Ausdrucke eine ſchöne Unordnung nennen. Plötzlich läßt ſich mitten unter dieſem Gewühle im Nebenzimmer ein durchdringendes Geſchrei vernehmen. Was gibt's denn? Man ſieht ſich um, und bemerkt

die junge Frau nicht, auch Briccone ist nicht da. Ha, der Verräther! Ha, der Erzbösewicht! Sie verstehen.... Man schreit, man beschwört, man bestürmt, man schlägt an die Thüre mit Gewalt, sie springt auf und der Briccone tritt heraus mit dem Degen in der Hand und seinen Bedienten an den Haaren ziehend. — Das ist der Schuldige! O nein! frecher Lügner. Er wird umgeben, umzingelt, gedrängt, beleidigt, betäubt, bestürzt gemacht; hundert Stöcke erheben sich über seinem Haupte. Der Tenorist zieht vom Leder, die Frauen unterstützen ihn mit ihrem Geschrei, wie es die alten Gänse thun, wenn die Gänschen miteinander kämpfen; die Musiker springen über ihre umgeworfenen Pulte hinweg und suchen das Weite; ein Sturm, welcher zufällig vorbeisauste, kommt wie gerufen, um Theil an dem Heldenkampfe zu nehmen. Geschrei und Verwirrung sind im Uebermaße vorhanden. Ah, mein Herr! von unserem Taugenichts wären wir also endlich befreit; der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht. Nein, keineswegs! Unser Briccone, welcher Augen wie ein Tiger macht, den bloßen Degen in der Rechten, mit der Linken Alles, was sich seinem Wege entgegensetzt, niederwirft, der Briccone prügelt die zu seinem Feste Eingeladenen, erhält keine Wunde und verschwindet hinter den Coulissen, indem er ein teuflisches Lachen ausstößt. Der Vorhang fällt; klatschen Sie Beifall.

Mozart (indem er den Abbate mehrmals mit Entzücken umarmt). Freund! Bruder! Wohlthäter! welcher Dämon oder welcher Gott hat dies Alles in Dein armes Dichtergehirn eingegossen? Weißt Du wohl, daß Dir die Welt für die-

ſes Finale eine Bildſäule ſchuldig iſt. Sagen Sie mir weiter nichts; jetzt weiß ich die Sache beſſer als Sie. Sie ſind ein großer Mann. Sie ſetzen den Muſiker erſchrecklich auf die Probe, aber nie iſt aus dem Kopfe eines Künſtlers ein glänzenderes Opernſujet hervorgegangen, und nie wird mehr ein ähnliches daraus hervorgehen. Laſſen Sie mich Sie noch einmal umarmen, mein theuerſter Freund, und Ihnen danken im Namen der ganzen Facultät der Componiſten, Sänger, Inſtrumentaliſten und Dilettanten nunc et in saecula saeculorum!

Da Ponte (ſehr geſchmeichelt). O zuviel Güte, theurer Maeſtro! Schonen Sie meine Beſcheidenheit. Nach Ihrer Meinung hätte ich alſo ein Meiſterwerk hervorgebracht?

Mozart (begeiſtert). Ohne den geringſten Zweifel, Sie oder die Beſtimmung Mozart's. Es bleibt uns jetzt noch übrig, die Enſembleſtücke zu combiniren. In Bezug darauf werden Sie von mir, wie für Figaro, die umſtändlichſten und genaueſten Inſtructionen erhalten. Ich liefere Ihnen auch den poetiſchen Gedanken der Arien, welche die Perſonen, ſo wie ich ſie auffaſſe, charakteriſiren ſollen. Was die Handlung anlangt, iſt nichts darüber zu ſagen.

Da Ponte. Mein Richtſcheit, mein metriſcher Compaß, meine Scheere und meine Feile ſtehen zu Ihren Dienſten, und ich werde Alles ſagen, was Sie werden thun wollen. Sie glauben alſo, daß unſere Oper zu den Sternen gehen wird?

Mozart. Ich weiß nichts davon, aber ich glaube, daß früh oder ſpät Don Juan einigen Lärm in der Welt machen wird."

Da Ponte*) und Mozart wußten zwar das Kind hervorzubringen, aber sie verstanden nicht, es zu taufen. Ein Drama, dessen Knoten der Tod in Person, in einem von ihm selbst vorgeschriebenen Finalstücke löst, hieß man und heißt man noch **Dramma giocoso.**

Wir wollten die Untersuchung des Gedichtes unter einer weniger trockenen und weniger wortreichen Form, als die Analyse, geben, und zugleich auch beweisen, daß die Arbeit des Dichters nicht ganz unabhängig von der des Musikers betrachtet werden dürfe. Je wunderbarer das von unserm Heros errichtete Gebäude erscheint, je weiter es sich in seinen phantastischen Verhältnissen von allen Denkmalen der Bühne entfernt, die vor oder nach ihm errichtet worden sind; je mehr es sie durch die Mannichfaltigkeit der Anordnung, den Reichthum der Materiallen und den Glanz der Verzierungen übertrifft, um so mehr muß das Fachwerk dieses Gebäudes bizarr erscheinen,

*) In diesem Augenblicke lese ich in den Journalen, daß Lorenzo da Ponte im Monat December 1838 in New-York, im Alter von neunzig Jahren und im tiefsten Elende gestorben ist. Nachdem er dreißig Jahre lang in dieser Stadt die italienische Sprache und Literatur gelehrt hatte, sah er sich von Jedermann verlassen, als seine Kräfte ihm nicht mehr erlaubten, zu arbeiten. Einige Monate vor seinem Tode hatte er an einen seiner Landsleute geschrieben: „Wenn das Schicksal, statt nach Amerika, mich nach Frankreich geführt hätte, so fürchtete ich nicht, daß meine Gebeine den Hunden zur Nahrung dienen würden; ich hätte immer Geld genug verdient, um meinem alten Körper die Ruhe im Grabe verschaffen und mein Andenken vor gänzlichem Vergessen retten zu können." So hatten also die Verfasser des Don Juan, die Verfasser des erhabensten poetischen Wunderwerkes aller Jahrhunderte, beide die Mittel nicht, sich begraben zu lassen.

wenn man ihm ſeine Verkleidung wegnimmt. Man darf dem Dichter durchaus keinen Vorwurf über die Art machen, wie er ſeine Perſonen geſchaffen hat. Da Ponte wollte ganz einfach eine Opera buffa, ein **dramma giocoso** machen, wie er ſich ſelbſt ausdrückt, mit all den obligaten Anomalieen eines Sujets, in welchem die Poſſen mit einem Morde ihren Anfang nehmen und mit einer Statue, die ſpricht, endigen, das bewunderungswürdig, barok und außergewöhnlich den großen Haufen unterhalten ſollte, welcher in die Oper geht um zu ſehen, nicht um zu hören. Nachdem die Situationen einmal feſtgeſtellt ſind, ſo fragt man ſich, was der Verfaſſer eines komiſchen Libretto in dem Helden des Stückes Anderes erblicken konnte als einen verächtlichen Wüſtling; in Elviren eine Närrin, die auf den Straßen umherläuft; in Octavio einen kraftloſen, faden Galan, wenn man ihn nicht gar einen Poltron nennen will; in Zerlinen eine ländliche Coquette, und auf dem beſten Wege, noch etwas Schlimmeres zu werden; in Anna eine für die Liebe ihres Bräutigams nicht ſehr zugängliche Verlobte, die ganz von Gedanken der Rache erfüllt iſt, die ſie nicht zu vollbringen vermag; unfruchtbare Thränen, ein Zorn, der im Geiſte des Libretto nichts zu Wege bringt. Allein, wie wir bereits ſagten, ſo wird es keinen nur einigermaßen mit einem Sinne für das Schöne und wahrhaft Poetiſche begabten Zuhörer geben, der in dieſen Perſonen nicht noch etwas Anderes fände, als ſie zu ſeyn ſcheinen; nicht einen, der nicht im Verlaufe des Dramas eine verborgene und ideale Handlung erkennte, welche die materielle Handlung, welche man vor Augen hat, weit

überragt; daß dieser Rhapsodie, die halb der lustigen Fabel, halb der Legende angehört, wie im Faust und Hamlet, ein allgemeines oder rein die menschlichen Verhältnisse berührendes Sujet zu Grunde liege, ein Sujet, das aber nur dem Musiker zugänglich wäre. Wenn die Kritik die Arbeit eines Componisten in einer Oper prüft, so muß sie als unabänderliche Richtschnur ihn in Allem, was die Charaktere betrifft, nach den Andeutungen des Gedichtes richten. Warum haben denn die zahlreichen Ausleger des Don Giovanni stets die Nothwendigkeit eingesehen, die natürliche Basis ihrer kritischen Würdigungen bis auf einen gewissen Grad fallen zu lassen und die Erklärung des Hauptcharakters außerhalb des Textes zu suchen? Weil Alle diese psychologische und dramatische Zweiseitigkeit, diesen Contrast und diese Uebereinstimmung gefunden haben, welche wir in der Unterredung zwischen den beiden Verfassern des Werkes klar zu machen gesucht haben.

Die ideale Natur Don Juan's ist Gegenstand einer Menge von Glossen geworden, die unter allen möglichen Formen, als Analysen, Journalartikel, Romane, phantastische Erzählungen erschienen sind, die Schriften gar nicht gerechnet, welche den Gegenstand nur vorübergehend berühren. Unter diesen Glossen gibt es sehr bemerkenswerthe, und Hoffmann's Erzählung namentlich ist ein Meisterwerk. Dennoch hat mich keine ganz befriedigt. Wir haben geglaubt, überall mehr oder weniger willkürliche oder falsche Auslegungen zu finden; willkürliche, wenn sie sich weder auf die Arbeit da Ponte's, noch auf die Mozart's grün-

deten, falſche, wenn ſie geradezu der Muſik zuwider lieſen. So wird in einem deutſchen Romane, der denſelben Titel wie die Oper trägt und ſie erklären ſoll, Giovanni dargeſtellt, als wenn er, wie Fauſt, einen Pact mit dem Teufel gemacht hätte. Dieſe Verſion iſt völlig abſurd, welcher Buchſtabe und Geiſt des Mozart'ſchen Werkes widerſprechen. Eine andere Art, Don Giovanni auszulegen, welche die Autorität eines originellen Componiſten und berühmten Schriftſtellers, in der Perſon Theodor Hoffmann's vereinigt, für ſich hat, erſcheint uns zwar viel poetiſcher, aber durchaus nicht richtiger. Hoffmann ertheilt dem Muſterbilde unter den Wüſtlingen eine privilegirte Organiſation, eine glühende und begeiſterte Seele, eine hohe Intelligenz, die alle drei im Jagen nach einem nicht zu findenden Glücke ſich aufgerieben haben. In ſeiner Verzweiflung wirft ſich Don Juan der Wolluſt in die Arme, und ſinkt ſo immer tiefer, ohne darum glücklicher zu werden. Im Gegentheil, ſeine Miſanthropie vermehrt ſich und treibt ihn, ſich an dem weiblichen Geſchlechte für alles Uebel, was er ſich ſelbſt zufügt, zu rächen. Eines Tages ſieht er endlich Anna. Sie iſt es! ſein früherer Traum, ſein Ideal, das Glück, dem er ſo lange nachgejagt. Aber Anna kommt zu ſpät, Don Juan kann ſie nur verführen, er ſoll ſie nie beſitzen. In dieſer bittern Ueberzeugung ſingt er: Fin c'han dal vino calda la testa, und ſeine Stirn zieht ſich auf noch fürchterlichere Weiſe als gewöhnlich zuſammen. — Wir geſtehen, dieſe Geſtalt à la Byron entbehrt keineswegs der Größe, ja konnte zu ihrer Zeit höchſt originell ſeyn; ſie intereſſirt noch wie

alle gefallenen Engel, wie alle hypochondrischen Dämonen, wie alle tief enttäuschten Menschen, die an ihren letzten Illusionen scheitern. Nur Schade, daß weder da Ponte noch Mozart von alle dem auch nicht das Geringste sagen. Dies Alles befand sich einzig und allein in den wenigen Flaschen, die der reisende Enthusiast um 3 Uhr früh, bevor er sich in's Theater begab, geleert hatte. Wenn er die Gegenstände nicht doppelt sieht, sieht er sie wenigstens verkehrt, der reisende Enthusiast oder der enthusiastische Reisende, Theodor Hoffmann. Erstens hat der Don Juan Mozart's nicht einen Tropfen deutschen oder englischen Blutes in seinen Adern, er hat weder den Spleen, noch hypochondrische Zufälle, noch Ideale, noch Träume (die im Schlafe ausgenommen). Im Libretto ist er zügelloser Wüstling sonder Furcht und Sorge: giovine cavaliere estramamente licenzioso, wie er auf dem Personenverzeichnisse bezeichnet ist. In der Musik sehen wir ihn stolz, dann den Comthur verächtlich bemitleidend, verführerisch und halb selbst verführt bei Zerline, im Quartett von bewundernswerther komischer Unverschämtheit, in der Champagnerarie durch die ausgelassenste Laune bewundernswerth, bewundernswürdige Kühnheit im ersten Finale zeigend, männlich vor der Statue und sonst überall um die Vergangenheit und Zukunft unbekümmert, nur vom Augenblicke beherrscht, Künstler und Dichter nach seiner Art, in der Seele Musiker, Buffo von unerschütterlicher Fröhlichkeit, was auch immer kommen möge. Ist dieß der Don Juan Hoffmann's?

Was die Tochter des Comthurs betrifft, so lassen sich

auf dem Wege der poetischen Conjecturen zwischen ihr und Don Juan keine anderen Beziehungen entdecken, als daß Don Juan Anna zu besitzen gestrebt hat, wie er es mit allen Frauen, die ihm gefallen, macht; daß er aber, nachdem in der ersten Scene sein Versuch mißglückt ist, nicht mehr daran denkt und Anna selbst zu vermeiden sucht. Von nun an richten sich seine Angriffe gegen Zerlina. Liebt er Anna mehr als irgend Jemand, so bewahrt er wenigstens sein Geheimniß; nicht ein Wort, nicht eine Note verrathen ihn. Nun fragen wir, wie Hoffmann und seine Nachbeter uns haben überreden wollen, daß Anna verführt worden wäre. Der Textverfasser hat ihre Ehre bewahrt, und Mozart hat sie als erhabene Heldin dargestellt. Warum will man also so mir nichts dir nichts den schönsten Charakter, den die Musik je geschaffen, herabwürdigen?!

Ohne Zweifel steht Jedem frei, sich einen Don Juan nach seiner Phantasie vorzustellen, aber dann soll man ihn nur nicht für den Don Juan Mozart's ausgeben.

Man erlaube mir, meinerseits einen Charakter hinzustellen, der so wenig verstanden worden und doch von Jedem, der sich nur die Mühe geben will, ihn zu suchen, wo er ist, in der Oper nämlich, leicht aufgefaßt werden kann. Wir müssen Don Juan bei Cherubino wieder aufnehmen, wo wir bereits seinen Ursprung erkannt und festgestellt haben.

In der Jugend des Menschen, in dem glücklichen Alter, wo die Poesie allein herrscht, gibt es ein gemeinschaftliches Ziel, nach dem direct oder indirect alle unsere Pläne und Wünsche hinstreben. So lange das Herz jung ist, zeigt sich

der Traum des Glückes faſt immer im Bilde eines Weibes, ja wohl mehrerer. Nun verſchwindet für die Meiſten der Traum des Glückes unter dieſer allgemeinſten und anziehendſten Form ſehr ſchnell und läßt nichts zurück, als ein peinliches Erwachen, die Sorgen und Widerwärtigkeiten des Haushaltes oder die demüthigende Erinnerung an einige verächtliche Liebesverhältniſſe. Er realiſirt ſich wohl für einige Auserwählte in einer größern oder kleinern Summe von Genüſſen, aber niemals in einem ſolchen Verhältniſſe, wie ihn z. B. ein ungeheurer Egoismus und Stolz mit einer vulkaniſchen Organiſation und zügelloſen Einbildungskraft verbunden ſich wünſchen würden. Nun denke man dieſe Eigenſchaften in einem und demſelben Individuum vereinigt; man füge vollkommene Körperbildung hinzu, die glänzendſten Geiſtesgaben und einige der höchſten Seelenfähigkeiten, man füge einen magnetiſchen Blick hinzu, der verwirrt und bethört, bezaubert und anzieht, wie das auf die Beute gerichtete Auge der Schlange, man füge endlich einen Willen, den nur die Leidenſchaft leitet, und eine Leidenſchaft hinzu, die das ganze Geſchlecht als ein einziges Weib umfaßt, und man wird ſo den idealen Typus Don Juan's haben, eine moderne Variante eines Mythus, der ſo alt wie die Welt iſt. Die Fabel von den Titanen hat nach und nach die verſchiedenen Farben der Alter der Menſchheit angenommen. Es gab zuerſt Titanen des Ehrgeizes und Stolzes. Prometheus war der Titan der thätigen Intelligenz, Fauſt der Titan der philoſophiſchen Speculation, Don Juan iſt der Titan der Sinnlichkeit, der perſonificirte Senſualismus. Es

ist immer in einem oder dem andern Sinne der stolze Aufstand des Geschöpfes gegen den Schöpfer, der jedoch stets in der nämlichen Katastrophe wieder erdrückt und gleichsam begraben wird; denn die Poesie, welche überall die Philosophie in der Interpretation großer philosophischer Wahrheiten überholt, hat stets eine Züchtigung der Vorsehung gegen das Verbrechen des Genius verhängt, welcher es wagte, die ungeheure Macht, die ihm verliehen worden, gegen Gott zu wenden.

Als da Ponte sein Libretto schrieb, dachte er gewiß nicht daran, daß er jene hohe Ueberlieferung in den Kreis der musikalischen Poesie zu versetzen hatte, und dennoch hat er in einigen Scenen die Handlung so angeordnet, als wenn er eine unklare Idee davon gehabt hätte. Prometheus und Faust (ich meine den Göthe'schen), die Titanen des Gedankens paßten nicht für die Musik, aber nur die Musik konnte Don Juan, den Titan des Fleisches, würdig darstellen. —

Die Organisation Giovanni's, so wie wir sie beschrieben haben und so wie sie sich schon sehr deutlich in Cherubino kundgibt, harmonirt ganz herrlich mit der materiellen Welt, die für ihn bald die einzige wahre Welt wird, weil seine Wünsche ihre Grenzen nicht überschreiten und seine Fähigkeiten seinen Wünschen entsprechen. Die Erde, nichts als die Erde, aber die ganze Erde! In dieser Lebensansicht verschwindet das religiöse und moralische Gesetz auf viel folgerichtigere Art, als im Faust. Alle beide, Giovanni und Faust, die sich anderen Menschen unendlich überlegen fühlen,

obgleich in sehr verschiedenartigen Beziehungen, wollen herrschen; aber welche Art von Herrschaft wird Giovanni erwählen? Er verachtet die Menschen viel zu sehr, um nach ihrer Bewunderung zu geizen. In seinen Augen ist daher die Wissenschaft, welche das Leben beschäftigt und abnützt, ohne je zu einem Endresultat zu führen, eine lächerliche Täuschung; der Ruhm ein leerer Schall; die Macht, welche der Dienst im Staate verleiht, eine fruchtlose Anstrengung. Nein, Giovanni wird eine reellere, individuellere, seinem titanischen Stolze mehr zusagende Herrschaft ausüben, welche sich im Egoismus concentrirt, den Beifall verachtet, vor Allem aber nutzbringender ist, und mit seiner Logik mehr im Einklange steht. Die Menschen, spricht er zu sich, rennen darum nur Chimären nach, weil sie unfähig sind, die Wirklichkeit vollständig zu besitzen. Ich bin aber befähigt dazu. Sie träumen von, was weiß ich, welchem Paradies, und sehen nicht, daß das Paradies überall da sich befindet, wo die Sonne warm, der Himmel blau, die Welle klar und mild, die Luft mit Wohlgerüchen erfüllt ist; überall da, wo die Traube reift; und wo diese Elemente zum Glücke fehlen, überall da, wo es Frauen gibt. Die Frauen! sagt mir dieses eine Wort nicht besser den Grund, warum ich hier bin, als all' dieser Wortkram, den man mit dem Titel Philosophie beehrt? Wenn die Idee des Lebens sich ganz in der des Genusses zusammenfaßt, sind dann nicht alle Genüsse durch das Wort Frau ausgedrückt? Reizende Wesen, einzige Gottheiten, welche ich anerkenne und anbete, wie sehr sind diese einfältigen Träumer und diese elenden kränklichen Wer-

sonen zu beklagen, welche noch das Glück suchen, nachdem sie das gekostet haben, das ihr zu gewähren vermögt. Die Frauen! Warum sollte ich dieses höchste Gut nicht ebenso genießen, wie ich die Sonne, das saftige Grün, die Wohlgerüche und die Musik immer und überall genieße. Die ganze Welt wird aber die Hand gegen mich erheben. Um so besser, ja, um so besser sage ich, und zwar von Herzen. Wenn Alles mir gesetzlicher Weise gehörte, wie sie sagen, so möchte ich Nichts mehr und es bliebe mir nur übrig zu sterben. Aber jeden Tag die Macht dieser Fähigkeiten gegen die Hindernisse ohne Zahl, welche die Gesellschaft einem Wesen meiner Art entgegensetzt, zu versuchen; alle Schranken vermittelst Erfindungsgabe und Genie über den Haufen zu werfen; sich vermittelst Muth und Gewandtheit aus allen Gefahren zu erretten; die Seele stets von Freude und Stolz über den Triumph erfüllt zu sehen, und bei jedem Siege durch die berauschendste Wonne entschädigt zu werden, ach! das ist es, was ich leben nenne. Die Dummköpfe und die Memmen werden sagen, daß man, um auf diese Weise zu leben, zuerst mit dem Teufel anbinden müsse. Ich würde eine solche Hilfe verschmähen, selbst wenn ich daran glaubte. Den Schönen gegenüber kann ich ihn entbehren, und im Angesichte des Feindes würde mir eine solche Hilfe die Gemüthsbewegung rauben, welche die Gefahr hervorbringt, und welche ich am meisten liebe. Wird der Teufel mir einen Trank nach seiner Art bringen? Großen Dank, Herr Satan, Mephistopheles oder welchen Namen es Ihnen beliebt, anzunehmen, ich danke für Ihren Trank. Behalten Sie Ihr Ge-

schmier für unsern lieben Vetter Faust, den Einfaltspinsel von Doctor, der sich zu todt berauscht, indem er aus der Schale des Wissens trinkt, und der Sie ruft, um sich zu berauschen, der unmächtige Greis, der von der Magie verlangt, was ihm die Natur versagt. Was mich betrifft, der ich kein Gelehrter bin, ich werde mich Ihnen nicht übergeben, um mehr zu erfahren. Sie sind mir zu gar nichts nütze, nicht einmal um mir Angst zu machen, selbst wenn es Ihnen belieben sollte, Herr Teufel, sich eines Tages in großem Costume ganz mit Schwefel parfumirt, und im Gefolge von einer Legion gehörnter Ungeheuer und unsauberer Geister bei mir einzufinden. Ich werde mit Vergnügen Sie bei mir empfangen.

Das ist der Don Juan da Ponte's und Mozart's, Zug für Zug nach dem Libretto skizzirt, und Note für Note nach der Partitur commentirt und ausgeführt. Nachdem die Grundlagen des Hauptcharakters festgestellt sind, so läuft der übrige Theil des Dramas natürlich ab, und in denselben zusammen. Alles, was dieser Sphäre von betäubender Bezauberung zu nahe kommt, deren Mittelpunct Giovanni ist, wird in diesen Wirbel hinabgezogen. Wenn dieser Mann des Genusses strahlend von Schönheit und Anmuth erscheint, so geräth Alles in Bewegung bei seinem Anblicke; Alles nimmt ein festliches Aussehen an; der Glanz, der ihn umgibt, zieht den Schwarm von Schmetterlingen an, der die Flamme so lange umfliegt, bis er von ihr aufgezehrt wird. Es bereiten sich Feste vor; die Narrheit setzt ihre Schellenkappe auf, in den Gläsern perlt der Wein, die helltönend an einander

klingen; die Hände ſuchen ſich zum Drucke, Saal und Gemächer ſtrahlen von einem Meere von Flammen; die Sinnlichkeit wird in vollen Zügen geſchlürft. Und Du, ohne welche es keinen vollſtändigen Genuß auf unſerer Weltkugel gibt, Du Gottheit, ebenſo wohlthuend für Glückliche wie für Unglückliche, geliebte Muſik, Du konnteſt ebenſo wenig fehlen, wie Deine Begleiterin, der Tanz, bei dieſem allgemeinen Stelldichein irdiſcher Luſt. Konnte Mozart ſich ein Glück denken ohne Muſik! Damit haben wir einen Theil des Gemäldes; die Lichtſeite; die Schattenſeite ergab ſich von ſelbſt auf der Leinwand.

Jede Handlungsweiſe, welche die gewöhnlichen Schranken durchbricht und zu Gewaltthätigkeiten gegen die menſchliche Geſellſchaft in Maſſe führt, veranlaßt eine zu der Größe der Unordnung im Verhältniß ſtehende Reaction. Je mehr die Menſchheit in ihrem theuerſten Glauben und in ihren tiefſten Gefühlen verletzt worden iſt, um ſo mehr glaubt ſie durch das Organ eben dieſes Glaubens und dieſer Gefühle dagegen proteſtiren zu müſſen; je mehr das Unendliche in uns und außer uns auf eine ruchloſe Weiſe mißachtet worden iſt, um ſo deutlicher und offenbarer muß ſie ſich nach Innen und Außen kundgeben. So ſteigern die brutalen und unerbittlichen Liebesbewerbungen Giovanni's in rückwirkendem Einfluſſe die Zärtlichkeit der anbetenden Liebe, die leidenſchaftliche aber keuſche Verehrung, welche Don Ottavio perſonificirt; der abſolute Egoismus ſetzt die abſolute Ergebenheit, in Elvira perſonificirt, in Thätigkeit und in's rechte Licht; der wilde Muth eines ungeſtümen Blutes hat mit

dem Heroismus der Seele, in Anna perſonificirt, einen Kampf zu beſtehen, und den Triumphen des Verbrechens ſtellt ſich eine außergewöhnliche moraliſche Kraft entgegen, welche das Unglück in einem jungen Mädchen zur Reife gebracht hat. Endlich trägt ein entſetzliches Wunder dazu bei, den Menſchen, welcher das Heiligſte mit Füßen tritt, zu vernichten.

Auf dieſe Weiſe erſcheint das Sujet des Dissoluto punito, deſſen Tiefen die geiſtige Anſchauung des Muſikers erkannt hat, aus einem andern Geſichtspuncte, wird großartiger, allgemeiner und gibt ſich der Seele als eine fortwährende und univerſale Thatſache zu erkennen, als eine Art von muſikaliſcher Kosmogonie, in welcher ſich in poetiſchem und logiſchem Vereine das Hohe und Niedrige in der menſchlichen Natur, das Tragiſche und Komiſche, das Erhabene und das Lächerliche, der Senſualismus und Spiritualismus, das Leben und der Tod unter all' ihren Geſichtspuncten vereinigt finden.

Wenn Don Juan, ein eingebildetes Meiſterwerk wäre, wie man es zuweilen von Romanen vorausſetzt, welchen Charakter müßte man dem Verfaſſer dieſer, in allen ihren Theilen, mit einer abſoluten Wahrheit und Vollkommenheit verwirklichten Kosmogonie geben? Müßte man ſich nicht einen Menſchen von zweifacher und contraſtirender Individualität unter ihm denken, der das Leben und die Kunſt an den ſich entgegenſtehenden Extremen erfaſſe, und welcher ſich abwechſelungsweiſe in den Strom ſinnlicher Genüſſe und in die Abgründe der Melancholie ſtürze; einen Menſchen, in wel-

ihm das energische Gefühl der Existenz unaufhörlich von den klarsten Vorgefühlen der Vernichtung bekämpft würde? Man hätte ganz andere Contraste außerhalb der Wahrscheinlichkeit erfonnen. Aber Don Juan existirt und Mozart, den man auf diese Weise Zug für Zug geschildert hätte, ist keine Fiction.

In dem Augenblicke, in welchem der Compositeur die Wahl eines Gedichtes getroffen hat, wird ihm ein schwarz gesiegelter Brief eingehändigt. Er verkündigt ihm den Tod seines Vaters, eines Vaters, der sein Lehrer, sein Führer während zwanzig Jahren, der unzertrennliche Begleiter auf seinen jugendlichen Triumphen war. Dieses Ereigniß, so natürlich und leicht voraussichtlich es seyn mochte, mußte auf Mozart's liebende Seele und auf seinen bereits an die trübseligsten Gedanken gewöhnten Geist einen starken Eindruck machen. Man sehe ihn aber einige Monate später, als er wieder in sein geliebtes Prag zurückgekehrt war, das ihn vergötterte, und wo ein Fest, ein Concert das andere jagte, sich an dem Enthusiasmus, den er einflößt, begeistern, drolliger als je in seinen Reden, bewundernswürdiger als je an seinem Claviere. Hunderte, ja vielleicht tausende vertraute Freunde umgeben ihn; die ganze Stadt ist sein vertrauter Freund. Er befindet sich inmitten einer Gesellschaft italienischer Sänger, lustiger Brüder und junger Liebhaber aus den ersten Classen, welche alle Tage sich um ihn versammeln, wie um den Centralpunct der Geschäfte und des Genusses, und die wetteifern, wer unter ihnen das neue Meisterwerk am besten zu kosten vermöge, und welche jede neu

geschaffene Nummer durch Libationen in Champagner begrüßen. Eine Taufe, die eines Don Juan ganz würdig war, wie Jedermann zugeben wird. Mozart läßt den vollen Bechern, welche ihm die Freundschaft reicht, volle Anerkennung zu Theil werden, und ohne allen Zweifel liefen in's geheim auch einige Liebeshändel mit unter. Die Besuche, die Lustpartieen, die musikalischen Abende, die vertraulichen Sitzungen um den Punschnapf, endlich auch die Proben, nehmen ihn den ganzen Tag über in Anspruch. Wie gewöhnlich bleibt ihm nur die Nacht zum Schreiben. Da ändert sich aber die Decoration; alle lachenden Bilder des Tages sind verwischt; all' das lärmende Geräusch ist verstummt; Mozart ist allein, und er sitzt hinter zwei Wachskerzen an seinem Arbeitstische bei seiner Partitur. Der Octoberwind pfeift in seine Ohren unter Begleitung der abgestorbenen Blätter, welche rauschend herabfallen. Er fühlt mit Schaudern den Augenblick seiner täglichen Umwandlung kommen. Das Gestirn, dessen Rotation sein intellectuelles Leben lenkt, kehrt ihm die nächtliche Seite seiner Scheibe zu, auf welcher stets dasselbe Bild abgedruckt ist. Er möchte diesem unvermeidlichen Bilde entfliehen; er schreibt die jovialen, erotischen oder grotesken Inspirationen nieder, welche die Eindrücke des Tages in seinem Kopfe erweckt und bereits gezeitigt haben. Er schreibt, aber plötzlich fällt ihm ein, daß der Held des Stückes, das lebende Sinnbild aller Freuden der Erde, ein dem Grabe geweihter junger Mann ist, in das er mitten in der größten Thätigkeit seines verderblichen und nur zu verführerischen Genius steigen muß. Ist

aber dieser Genius nicht der des Musikers selbst, der seinen höchsten Gipfel erreicht hat? Muß er nicht, nachdem er in so ungeheurem Verhältnisse alle bekannten Grenzen überschritten hat, auf eine Verderben bringende Art auf den Componisten wie auf jene Gestalt zurückwirken; erwartete nicht dasselbe Loos alle Beide? Bei diesen Grabesgedanken, welche die Schlafsucht, in Folge zu langen Wachens vielleicht in Bilder umgestaltet, bevölkert sich die Einsamkeit des Musikers mit Phantomen. Bald ruft ihn der Schatten seines Vaters durch die Stimme des Commandeurs; bald zeigt sich die geliebte Muse, die ihn so fest an das Leben bindet, blaß, mit aufgelöst'ten Haaren, in weiten Trauergewändern, unter Anna's Zügen, und flüstert ihm ein Lebewohl zu, wie nur er es hören und wieder von sich geben konnte: *Lascia almen alla mia pena etc.* (Sextett). Auf diese Weise lieferten die Eindrücke des Tages die Lichtseiten des Bildes; die der Nacht gaben den Schatten.

Wie soll man nicht über alle Maßen betroffen seyn, wenn man den wunderbaren Rapport aller Gedanken des Gedichtes nicht allein zwischen den tiefsten und speciellsten der Individualität Mozart's, sondern auch zwischen den zufälligen Ursachen, welche ihn, den Componisten, in Umstände und Gemüthsstimmungen versetzten, welche so völlig analog waren mit den zahlreichen und einander so sehr entgegenstehenden Anforderungen seiner Arbeit. Wenden wir uns zu anderen, nicht weniger wichtigen Umständen.

Das einzige Publicum in Europa war das von Prag, welches Mozart's Musik vollkommen verstand; dieses allein

betrachtete den Menſchen mit den Augen des Kaufmanns. „Was von Mozart iſt, wird ſicher immer den Böhmen gefallen,“ ſagte der Capellmeiſter Strohbach zu unſerm Heros. Und Mozart erwiderte: „Weil die Böhmen mich ſo gut verſtehen, ſo will ich ausdrücklich für ſie eine Oper ſchreiben.“ Das Orcheſter, welches die Ouverture zum Don Juan vom Blatte und zwar zur Zufriedenheit des Maeſtro ſpielte, war ein Orcheſter, wie man ſchwer ein zweites auf der Welt finden wird. Zur Vervollſtändigung des Zuſammentreffens aller glücklichen Umſtände gewährte das Geſchick Mozart eine Truppe italieniſcher Sänger, die Muſik verſtanden; eine Primadonna, Thereſa Saporeti, welche eine ausgezeichnete Stimme und Geläufigkeit beſeſſen haben muß, weil die Partie der Anna, an der ſo viele Sängerinnen ſcheitern, für ſie geſchrieben war. Der Tenor war ein Signor Baglioni, deſſen Partie des Ottavio ebenfalls von ſchönen Mitteln zeugt. Andererſeits müſſen wir den Schluß ziehen, daß bei einer Partitur, welche keine einzige Nummer enthält, in welcher die dramatiſche Wahrheit und der Ausdruck irgend einem untergeordneten Zwecke aufgeopfert worden wäre, die Prager Geſellſchaft ebenſo lenkſam als gut zuſammengeſetzt geweſen ſeyn muß. Mozart war der Liebling des Publicums, ein Maeſtro, der gute Einnahme verſchaffte. Sein Wille ſchrieb demnach das Geſetz vor. Die Hauptrolle wurde einem jungen Manne von der ſchönſten Geſtalt und zweiundzwanzig Jahren übertragen, der ein ſo guter Darſteller und Sänger war, als dieſe erforderte. Wenn man der Sage und dem Bilde des Signor Baſſi, im Coſtume des Don Juan,

Glauben beimessen will, so hatte der Teufel der Verführung nie einen würdigern Repräsentanten in der Oper. Glücklich, dreimal glücklich sind die Musikfreunde zu nennen, welche den Don Juan von einem Bassi oder Garcia, einem Spanier gleich der von ihm dargestellten Person gesehen haben. Was mich betrifft, der ich nicht so glücklich war, so habe ich immer das Werk in meiner Phantasie besetzt, um mich dafür zu entschädigen, daß ich es auf der russischen, italienischen und deutschen Bühne, im Auslande und in unseren beiden Hauptstädten gehört habe. Ich habe wenigstens einundzwanzig Subjecte sich in der Rolle des Giovanni's abmühen oder dieselbe parodiren sehen. Alle waren unerträglich darin und jeder in seiner Weise. Nicht die geringste Intelligenz, nicht das mindeste Verständniß der Rolle. Der Eine machte aus Don Juan einen Lärmmacher und einen Menschen, der nur schlechte Orte zu besuchen gewohnt ist; der Andere einen nachlässigen faden Dandy, der Dritte einen widerlichen sentimentalen Süßling; ein Vierter machte einen Hanswurst aus ihm, indem er auf den Brettern herumsprang, und in dem Allegro von *Là ci darem* Entrechats machte. Wieder ein Anderer ging hinter die Coulissen, sich das Gesicht mit Puder einzureiben, um ja recht erschrocken auszusehen, wenn die Statue erscheint; wodurch die Statue und das Orchester genöthigt wurden, einige Minuten zu warten und einstweilen durch das Hohngeschrei des Vaterre's sich ersetzen zu lassen. Ich könnte diese Heroen alle bei Namen nennen, aber einige davon sind bereits gestorben, darum Friede ihrer Asche, die

übrigen sind alt und haben sich von der Bühne zurückgezogen; also Friede ihrer Gebrechlichkeit*).

Wie ist es denn möglich, so geist- und verstandlos zu seyn, eine Gestalt so sehr zu parodiren, von der jede Bewegung anmuthig, jede Stellung eine Studie für den Maler, jeder Blick verführerisch und ein muthiges Blitzen ist, was Alles sich ganz genau in der Melodie und im Rhythmus ausgedrückt findet. Giovanni muß sich so geben, daß die Ruhe einer Frau und das Leben eines Mannes niemals in Sicherheit sind, sobald er sich naht; der Art, daß seine dämonische Größe sich noch mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Tode und der Hölle gegenüber sich erhalten kann, welche ihn in Anspruch nehmen. Wenn aber unsere Histrionen dieß nicht begreifen, so sollten sie wenigstens das begreifen, daß Don Juan ein cavaliere, ein Edelmann mit feinen Manieren ist, der nichts mit einem burschicosen Studenten, noch mit den Kunden in Auerbach's Keller gemein hat, welche Mephisto auf die bekannte berüchtigte Art regalirte.

Man verzeihe diese Abschweifung der bittern Erinnerung eines Musikfreundes, der in zwanzig Jahren nicht das Glück hatte, in dem Werke, das er analysirt, weder einen Don

*) Unter den seltenen Ausnahmen vortrefflicher deutscher und italienischer Darsteller des Don Juan ist wohl Wilhelm Häser, jetzt pensionirter würt. Hoffänger zu nennen, der mit reichen Mitteln den hohen Grad von Ausbildung vereinte, um in den Geist dieser Rolle so einzudringen, wie der Herr Verfasser es wünscht. In späteren Jahren war er als Leporello ebenso ausgezeichnet. Seine Glanzperiode fiel aber in eine frühere Zeit als die, von welcher hier die Rede ist. D. B.

Juan, noch Octavio, noch Anna, noch Elvira, noch Zerlina gesehen zu haben, und welchem das Lesen der Partitur allein eine Idee von all' diesen Leuten beigebracht hat. Ein einziges Mal glaubte ich Leporello unter Zamboni's Maske zu erkennen; aber ach, dieser hinfällige Leporello machte den Eindruck auf mich, als wäre er vor seinem Vater geboren, und sein Gesang war fast nicht mehr hörbar.

Ein Umstand tröstet mich übrigens, und muß tausend Musikfreunde trösten, welche Don Juan nicht besser gesehen haben als ich; nämlich die Schwierigkeit und vielleicht die Unmöglichkeit, diese Oper auf eine ganz zufriedenstellende Weise in die Scene zu setzen. Diese Oper leidet hinsichtlich der in Scenesetzung an einem Hauptfehler. Es gibt keine untergeordneten Rollen darin. Alle Rollen und alle Partieen mit Ausnahme der Masetto's sind von der höchsten Wichtigkeit; alle verlangen dramatische und musikalische Talente ersten Ranges; und fügt man hiezu noch ein ausgezeichnet schönes Aeussere für Don Juan, einen donnernden Baß und eine monumentale Statur für den Commandeur, Eigenschaften, welche diese Rollen gebieterisch im Interesse der materiellen Illusion und der moralischen Wahrscheinlichkeit verlangen, so fragen wir, wo man drei Sänger und ebenso viele Sängerinnen auftreiben soll, die auch nur entfernt der Idee dieser sechs Personen entsprechen, von denen jede der Typus ihrer Gattung ist.

Meine Leser mögen die außerordentlichen Glücksfälle wohl in Betracht nehmen, welche Mozart zu Statten kamen, als er die Oper der Opern, das Meisterwerk der Meisterwerke

schuf. Ein Sujet, reicher und glücklicher gewählt als alle möglichen lyrisch-dramatischen Stoffe, ein universales Sujet, wie der Genius, der es befruchtete; ein Zusammentreffen von Umständen, welche der Musiker persönlich den vielfachen und einander entgegenstehenden Eindrücken aussetzen, deren Organ und Dolmetscher er zu machen berufen ist; eine italienische Truppe aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die kühn genug war, sich an die gelehrteste Partitur zu wagen, die existirt, und musikalisch genug gebildet war, sich mit Ehren aus einem, selbst heute noch schwierigen Studium zu ziehen; Sänger und Sängerinnen, welche für ihre Rolle geschaffen zu seyn scheinen; ein unvergleichliches Orchester und zur Vervollständigung von all' dem ein Auditorium, das aus begeisterten Freunden bestand, welche in der Würdigung einer wunderbaren Arbeit ganz Europa um dreißig Jahre voran waren! Noch nie traf es sich, daß ein Componist weniger durch Schwierigkeiten und locale Rücksichten beengt, oder mehr inspirirt wurde und sich freier seinen Inspirationen überlassen konnte; noch nie fand das Zusammentreffen aller glücklichen Umstände zu Gunsten irgend eines Werkes in dem Grade statt, und man wird wohl annehmen dürfen, daß es sich nie wieder erneuern wird. Die ungeheure Ueberlegenheit des *Don Giovanni* über alle alten und modernen Opern ist eine längst anerkannte Thatsache; unsere Pflichten als Biograph und Commentator nöthigten uns, die Ursachen dieser Thatsachen aufzusuchen; und wenn unsere Bemerkungen als ebenso richtig anerkannt werden, als unsere Nachforschungen gewissenhaft waren, so wird man begreifen, warum alle

Bühnenmusik, mit Ausnahme, wie natürlich, der herrschenden Neuigkeiten, neben dieser erbleicht.

Streng genommen könnten wir uns eigentlich der Mühe entheben, die Partitur zu prüfen, unter dem Vorwande, daß es heut' zu Tage nichts Neues mehr darüber zu sagen gebe. Wer hat aber über Don Juan Alles gesagt? Die kritische Ernte scheint uns so wenig hier vollendet, daß wir im Gegentheil nur eine Befürchtung haben, daß wir, nachdem wir hinter tausend Anderen kommen, sehr umständlich und noch viel umständlicher als unsere Vorgänger seyn müssen. Dieser Artikel droht, sehr gegen unsern Willen, zu einem Buche im Buche auszuarten, weil er die eklektische Methode nicht zuläßt, welche wir bei den Prüfungen der anderen Opern Mozart's angenommen haben. Man kann in einer Partitur nichts auswählen, welche vom ersten bis zum letzten Stücke, fast ohne Ausnahme, die vollkommensten Muster aller Style und aller Charaktere der Theatermusik und selbst einige Stücke von superdramatischer Musik bietet, wie man sehen wird. Wir sind daher genöthigt, das Werk vollständig die Musterung passiren zu lassen.

Was in einer Legende oder in einer poetischen Fabel, wie Don Juan, am meisten auffällt, das ist die Katastrophe. Es ist daher ganz natürlich und ganz der Sache gemäß, sie beim Beginne des Berichtes in Erinnerung zu bringen. Ich werde also mit den Abenteuern und dem schrecklichen Ende dieses verwegenen Sünders anfangen, welcher weder Gott noch die Menschen fürchtend, den Schatten des Greises bei sich eintreten sieht, den er ermordet hat, und lebendig durch

Dämone in ein Flammengrab geworfen wird. Die Fabel könnte ganz wohl damit anfangen und dieß ist gerade der Eingang, den Mozart gewählt hat. Hört! leiht uns das Ohr! rufen einem die ersten Accorde der Ouverture entgegen, welche mit Kraft vom ganzen Orchester in Angriff genommen werden. Der in zwei ganz gleiche Hälften getheilte Rhythmus erzittert in Stößen auf der geheimnißvollen Modulation, die er führt; halbe Noten, welche in grauenvollen Octaven nachhallen, tauchen von allen Seiten auf, gleich den Gesichtern von Gespenstern, welche einen langen und matten Blick auf Einen richten, dann verschwinden und anderen Gestalten Platz machen. Von Zeit zu Zeit ertönen die Pauken in dumpfen Tönen, wie unterirdischer Donner. Was wollen aber diese klagenden Synkopen der ersten Violine und jene andere Stimme sagen, die so schwach in der zweiten Violine wimmert, und sich gleich einem zertretenen Wurme krümmt, der sich gern erheben möchte und nicht kann. Das ist eine menschliche Stimme, eine ersterbende Stimme. Das Phantom antwortet ihr, und wenn dieses mit seiner erschrecklichen Anrede zu Ende ist, so sieht man einen schwarzen riesigen Arm aus der Erde herauslangen und den Sünder ergreifen. Die Blechinstrumente vollenden den Todeskampf in dem entscheidenden vermehrten Sextenaccorde und das Tremolo der Violinen hat die letzten Zuckungen angedeutet. Nach diesem erhabenen Eingange, welcher an den Tod Don Juan's erinnert, kommt die eigentliche Erzählung, das Allegro der Ouverture, welche die Ereignisse erläutert, das heißt wie der Held des Stückes gelebt hat. Indem wir den poetischen

Charakter Giovanni's analysiren, haben wir ihm den Satz geliehen, der mit den Worten anhebt: „Jeden Tag die Macht der Fähigkeiten gegen die zahllosen Hindernisse zu versuchen, welche die menschliche Gesellschaft einem Wesen meiner Art entgegensetzt ꝛc.“ Dieser aus dem Geiste der Ouverture geschöpfte Satz wird zum genauesten Programm, welches wir uns erdenken können. Gleich bei'm Beginn des Allegros bezeichnet das Dis der Violinen, gegenüber dem D des Basses, die feindliche Stellung Giovanni's gegen das Menschengeschlecht, oder vielmehr gegen das männliche Geschlecht. Der reißende Wolf kommt heimlich herbeigeschlichen; mit einem Satze hat er das Lamm ergriffen und die Trompeten begrüßten das glücklich vollführte Verbrechen mit ihren triumphirenden Fanfaren*). Die Nachricht von dem geraubten Lamme kommt in Umlauf und verbreitet sich immer mehr; man schlägt Lärmen; man versammelt sich, um den Wolf zu vernichten (vom 16. bis zum 48. Tacte.) Von hier an fängt die Reihenfolge der zauberhaften Blendwerke an, welche aus dieser Ouverture ein Werk einzig in seiner Art machen, wie die Oper selbst, von welcher sie Mozart unzertrennlich gemacht hat, indem er sie mit der Introduction verband. Auf welche Art wurde dieses Blendwerk zu Stande gebracht? Durch Mittel, die heut' zu Tage bei nicht Vielen mehr im Gebrauche sind, vermittelst zweier kleinen Figuren, welche unsere heutigen großen Männer nicht aufzuheben gewürdigt hätten, wenn sie sie auf dem Wege gefunden hätten. Die Figur Nro. 1.

*) Ein Hoffmann nachgeahmter Satz.

hat etwas Peremptorisches und Drohendes; sie stützt sich auf das Unisono sämmtlicher Kräfte des Orchesters. Die Figur Nro. 2. ist leicht tändelnd und scherzhaft; ein einziges Instrument, die erste Violine, ist damit beauftragt. Das ist Don Juan einerseits; von der andern sind es die Väter, Brüder, Gatten, Liebhaber, Vettern und Cicisbeen, die heilige Hermandad und ihre Sbirren, der aufgebrachte Haufe, welcher aus demselben Tone singt. Zweimal rottet sich diese Masse zur Verfolgung des Räubers zusammen, der ihr aber entschlüpft und sie fliehend verhöhnt. Nun hält man es für zweckdienlich, seine Kräfte zu theilen. Das Quartett fängt den Tact an; die Oboen und Fagotte folgen im dritten Viertel; die Flöten im folgenden Tacte. Während dieser Bewegung bleibt die auf diese Weise getheilte Nr. 1. deßhalb nicht weniger identisch; die Nr. 2. ist verschwunden. Man eilt ihr nach. Alles geht Anfangs gut; die kanonisch-strategischen Bewegungen werden mit vollkommenster Präcision und Regelmäßigkeit ausgeführt; da verwirren sich aber die Violinen; statt eines Gis greifen sie G, was die Modulation über den Haufen wirft und den Dingen eine ganz andere Wendung gibt. Voll Scham über ihren Mißgriff lassen die Violinen die Partie im Stiche; die Anderen von ihren Oberen aufgegeben, beobachten nunmehr weder Ordnung noch Disciplin mehr; Jedes wiederholt den Satz nach seiner Art, und der ganze, anfangs so gut geleitete Angriff löst sich in eine Minore-Cadenz vom köstlichsten Effect auf. Der Feind hat den Preis seiner Kühnheit empfangen, den süßen Preis der Liebe, Jubel, Triumph, rauschende und fröhliche Musik. Im Mittelsatze erneuern sich die

contrapunctiſchen Spiele, aber anders, mit mehr Abwechſelung und noch mehr Kunſt. Dießmal ſind die kriegführenden Figuren auf eine Weiſe vereinigt, daß man ſie gleichzeitig hört; der durch ein Hilfscorps, die Clarinette, verſtärkte Angriff erneuert ſich, und die Nr. 2. theilt ſich zwiſchen der erſten und zweiten Violine. Daraus entſtehen ganz verſchiedene Combinationen, die Schnelligkeit der modulatoriſchen Bewegungen der Nr. 2, erlaubt Nr. 1. nicht mehr, dem kanoniſchen Gange im Uniſono und in der Octave zu folgen; man iſt genöthigt, in der Secunde, Terze, Sexte, Septime, im Minore und Majore zu antworten, den Feind auf allen Puncten anzugreifen; aber überall macht die Vertheidigung gegen den Angriff Fronte. Man glaubt ein Schwert zu ſehen, deſſen Funken nach allen Seiten blitzen, oder ein Irrlicht, das einen phantaſtiſchen Walzer um Einen herumtanzt. Das Ohr, das ſich in dieſem harmoniſchen Labyrinthe verwirrt, und die unentwirrbaren Fäden nicht zu faſſen vermag, überläßt ſich entzückt dem Totaleindrucke; dieſe wundervolle Ouverture hat keinen Schlußſatz. Nachdem der zweite Theil in der Tonica das reproducirt hat, was die erſte in der Dominante hatte hören laſſen, geht die Modulation in FDur über; das Orcheſter wird ruhiger, eine wollüſtige Schläfrigkeit folgt auf die rührigſte Energie; die Ouverture ſtirbt gewiſſermaßen da ab, wo die Introduction ihren Anfang nimmt. Wollte nicht Mozart auf dieſe Weiſe die nachahmenden Formen der reinen Muſik mit den der angewandten Muſik verbinden, und uns von der inſtrumentalen Erzählungsweiſe ebenſo unmerklich in die dramatiſche Handlung einführen, wie die Gedanken eines noch

wachenden Menſchen nach und nach mit den Bildern eines ſchönen Traumes ſich verbinden und vermiſchen.

Der Vorhang rauſcht in die Höhe, und ich lade meine Leſer zu einer idealen Vorſtellung des Don Juan ein, zu einem Schauſpiele, an welchem die Kritik nichts auszuſetzen hat. Die Darſteller und die Darſtellerinnen machen ſowohl in moraliſcher, wie phyſiſcher Hinſicht mit den Perſonen nur Eins aus. Mit wundervollen Stimmen und einer claſſiſchen Schule ausgerüſtet werden ſie ſo ſingen, wie man es meiſt nur in der Phantaſie zu hören bekommt. Das Orcheſter, welches aus lauter Virtuoſen beſteht und die in Folge einer allerdings fabelhaften Ausnahme eben ſo gute Ripieniſten als Symphoniſten ſind, wird nie, auch nicht einmal um einen Viertelston oder eine Achtelspauſe ſich verfehlen. Die Decorationen werden ſchöner und wahrer ſeyn, als die Natur ſelbſt. Endlich wird man in mir einen jener dienſtfertigen und geſchwätzigen Nachbarn finden, bei denen es ſich vielleicht zuweilen trifft, daß ſie das verſtehen, was ſie erklären.

Man fängt an: wir ſehen den Garten einer ſpaniſchen Villa vor uns; rechts ein Gitter, die Façade eines Hauſes, links im Hintergrund ein mit Orangebäumen und Blumen umgebener Pavillon*). Aurora zeigt uns nur erſt den kleinſten ihrer roſigen Finger am Himmel; ein Individuum ſteht vor dem Pavillon Schildwache. Der Anfang unſerer Oper iſt ſo beſcheiden als Virgil's **Arma virumque cano.** Es

*) Was den materiellen oder pittoresken Theil der in Scene-Setzung betrifft, ſo deuten wir in dieſem Artikel die Dinge ſo an, wie ſie ſeyn ſollten, nicht wie wir ſie geſehen haben.

iſt dieſes niemand Anderes, als ein Bedienter, der ſeinen abweſenden Herrn zu allen Teufeln wünſcht, als Entgegnung auf die Artigkeiten, die er alle Tage ſchlucken muß: *Notte e giorno faticar*, eine Melodie, die ſich auf den Intervallen des Accords ohne alle Harmonie wiegt. Dieſer Hochmuthspinſel wirft ſich in die Bruſt; er will auch den Herrn machen und das Orcheſter mit dieſer lächerlichen Unabhängigkeitserklärung überbieten. Wie trefflich iſt dieß! Ein träger, unverſchämter Lakai, der ſogar im Selbſtgeſpräche den Schwätzer und Prahler nicht verläugnet. Man hört Schritte nahen; der Eſel ändert oder ſtimmt den Ton herab und denkt an nichts Weiteres als ſeine Ohren in Sicherheit zu bringen. Unter Einer heftigen Exploſion des Orcheſters erſcheinen Giovanni und Anna, welche aus dem Pavillon herausgeſtürzt kommen. Wie bewunderungswürdig ſchön ſind alle beide! Er hält ſein Geſicht durch den Mantel verborgen, wobei er aber ſein Incognito durch den Adel in ſeiner Haltung und in ſeinen Bewegungen verräth; gezwungen, zu fliehen, wird er wollüſtig zurückgehalten durch die kleine Hand, die ſich Kraft genug zutraut, ihn aufhalten zu können; ſie klammert ſich zitternd mit aufgelöſ'ten Haaren, halb angekleidet, convulſiviſch an das furchtbare Weſen, deſſen Hauch ſie vernichten könnte. *Non sperar se non m'uccidi*, ein herrliches Terzett! Welch' ein Ausdruck, und welche Kraft in der Melodie, welch' energiſcher Pulsſchlag im Rhythmus; wie jagt dieſe Muſik das heiße raſche Blut durch die Adern des Zuhörers, da kommt Anna's Vater aus der Thüre zur Linken, nicht im Schlafrocke und in der Nachtmütze, wie man es ſo häufig ſieht,

sondern in einen spanischen Mantel gehüllt, den Kopf unbedeckt und in der Hand eine Fackel, welche sein ehrwürdiges, von edelem Zorne entflammtes Gesicht beleuchtet. Sey es aus Stolz oder Mitleid, genug, Don Juan weigert sich zum ersten Male in seinem Leben, sich zu schlagen. Der Commandeur nennt ihn einen Feigen. Feiger ich! ruft Don Juan! Es gibt keine Worte noch Pantomime, um die musikalische Erhabenheit in seiner Antwort wiederzugeben. *Misero!* eine gedehnte Ausrufung von Verachtung und Mitleiden, welche der Donner begleitet; *at-ten-di,* zwei monotone halbe Noten, auf die eine Pause folgt; sodann die klagende Cadenz in Minore auf *se vuoi morir.* Diese Worte haben den unglücklichen Greis bereits aus der Liste der Lebenden gestrichen. Die Degen kreuzen sich; funkelnde Tonsteigerungen sprühen aus dem Orchester; die beiden Arme strecken sich aus, verkürzen sich in umgekehrter Ordnung; das Eisen trifft das Eisen und die Funken fliegen bei'm Geklirre der Waffen. Der Kampf ist leider zu ungleich und dauert nur einen Augenblick. Giovanni's Arm (die Striche der Violinen) sucht die Stelle des Herzens, die Stöße fallen rascher, immer näher ihrem Ziele. Eins, zwei, drei, und der Degen öffnet die tödtliche Wunde; der Baß, welcher drei Schritte zurückgemacht hat, fällt auf den herzzereißenden Halt, den seine letzte Bewegung hervorgerufen hat. Es ist nicht möglich, daß die nachahmende Musik weiter gehen kann, denn es läßt sich nicht läugnen, daß die Analogie viel stärker an Illusion hier ist, als das reelle Bild des nachgeahmten Vorganges, den man wirklich vor Augen hat. Zwei Schauspieler, mögen sie auch

in der Fechtkunst noch so erfahren seyn, werden sich nie so natürlich schlagen, als wie man sich im Orchester schlägt, in der Absicht, sich um jeden Preis zu tödten. Ton und Tempo ändern sich; aus DMoll sind wir durch einen unmerklichen, obgleich sehr raschen Uebergang in FMoll gekommen; langsam sich absondernde Triolen folgen auf die blitzenden Zweiunddreißigstel und die Octave der Hörner verlängert sich wie ein stöhnendes Echo, das aus der klaffenden Brust des Greises aufsteigt. *Ah soccorso!* Hier streitet sich das scenische Gemälde mit dem musikalischen. Die imposante Gestalt Giovanni's zeigt sich in der Partitur unbeweglich, tief in seinen Mantel verhüllt, nachdenklich, mit noch verächtlichem Ausdrucke, aber doch erschüttert. Sie trägt das Kainszeichen an der Stirne. Zu seinen Füßen liegt der Commandeur hingestreckt, mit einer Hand sich auf den Boden stützend, und die andere, voll Blut auf seine Wunden gedrückt, und der mit einer Stimme, die ihm mehr und mehr ausbleibt, um Hilfe gegen den Tod ruft, welcher bereits seine Gesichtszüge zu entstellen und seine Glieder starr zu machen anfängt. Als Staffage sieht man die ausdrucksvolle Maske Leporello's, in welcher sich in schrecklicher Uebertreibung Erstaunen, Schrecken, Abscheu und Mitleiden malen. Diese drei Melodien von contrastirenden Bässen heben sich in einer erhabenen Gruppe, auf einer Grundlage eines ganz geschlossenen Accompagnements hervor. Der Vocalgesang hat aufgehört, und der letzte Funke von Leben entflieht in dem Ritornell.

Wir haben dem Regisseur und Capellmeister unserer Truppe anempfohlen, unmittelbar nach diesem traurigen Terzett zur

zweiten Scene überzugehen, welche sich auf diese Weise an die Introduction anschließen wird. Statt Giovanni und Leporello einige nichts sagende und ganz am unrechten Orte stehenden Redensarten wechseln zu lassen, vollführen diese, ohne ein Wort zu sprechen, ihre Flucht, und Donna Anna erscheint sogleich mit Octavio und den Comparsen. Sie trifft Niemanden als den Leichnam ihres Vaters. Der von den Violen ausgehende Allarm, welchem das plötzlich erwachende Orchester in kläglichem Geschrei antwortet, erhebt sich in dem Augenblicke, in welchem die Fackeln den Schauplatz der Trauer erhellen. *Padre! caro Padre!* Ist es an uns, diese Energie zu schildern, welche in ihrem Schmerze noch erhabener ist als in ihrem Unwillen, diese feurigen Worte, die in Thränen ersticken; diese stets sich mehrende Bangigkeit, welche jeden Augenblick sich an den äußersten Grenzen des Leides sich brechen zu müssen scheint, und den Augenblick hernach uns noch ärgere moralische Qualen aufweckt: *Quel sangue — Quella piaga — Quel volto — tinto e coperto del color di morte;* dann dieses Herz, welches plötzlich zu schlagen aufhört und so eisig kalt wird, wie das des Leichnams: E' non respira piu... *Fredde le membra.* Hat nicht Jedermann diese grauenvolle Wonne selbst gefühlt; wie möchte man also von uns verlangen, viele Worte über das Recitativ Donna Anna's zu machen. Anna ist das höchste Gebilde des Genius in der Malerei tragischer Leidenschaften; sie ist die erhabene Tragödie von Fleisch und Bein. Um Anna vollkommen darzustellen, braucht man nichts Geringeres als unsere imaginaire Primadonna: eine Frau, welche die Schönste ihres Geschlechtes

iſt, die größte tragiſche Schauſpielerin und die erſte Sängerin auf der Welt.

Für jeden Andern als Mozart wäre das Recitativ, das man ſo eben gehört hat, eine Verlegenheit und beinahe ein Unglück geweſen. Ein Duett ſchließt die Scene, und wenn das Ende nicht das Werk krönt, ſo verderbt es dieſelbe. Mozart verdarb ſie aber nicht. Der Dichter hatte ihm einen herrlichen Rahmen geliefert, und der war ihm genug; das Duett der Duette folgt ganz natürlich auf das Recitativ der Recitative. Ehe wir aber dieſes Duett hören, ſprechen wir ein wenig von Anna's Partner, der darin zu debutiren hat. Octavio iſt die Perſon, welche die Kritiker am wenigſten begriffen zu haben ſcheinen, weil ſie ihn vorzugsweiſe in ſeiner dramatiſchen Bedeutung in's Auge gefaßt haben. Die wahre Liebe, jenes Gefühl, das uns in unſeren eigenen Augen und in der Achtung der Frau, welche wir lieben, ſo hoch erhebt, reicht nicht immer aus, uns ebenſo in den Augen der Welt zu erheben. Im Romane und ſelbſt im Drama ſchafft die Liebe ihre Helden nur mit Hilfe der moraliſchen Eigenſchaften, die ſie entwickelt und in Thätigkeit ſetzt. In der Wirklichkeit, wie in der Poeſie muß man, um etwas zu ſeyn, auch etwas zu Stande bringen: eine ſchöne Handlung, ein ſchönes Buch, eine ſchöne Partitur, ein ſchönes Gemälde oder wenigſtens ein ſchönes Kleid, oder muß man etwas haben: hunderttauſend Thaler Einkünfte zum Beiſpiel; oder muß man etwas werden: General, Miniſter, oder wenigſtens landwirthſchaftlicher Schriftſteller, der in Ermangelung von eigenen Gütern, die er umzutreiben hat, Artikel in Journale

liefert. Mag außerdem ein Mensch noch so viele Seelengröße besitzen, so wird er, wenn sie sich nicht äußerlich kund gibt, und wäre es auch selbst nur in mißlungenen Werken, oder in Worten, welche der Wind mit sich genommen hat, so bleibt er *mißkannt*, das heißt ein Träger, dem man meistens große Ansprüche und kleine Mittel zuschreibt. Man interessirt vernünftige Leser nicht einmal bei'm Lesen. Octavio thut nichts, oder kann nichts thun, was am Ende auf dasselbe herauskommt, und wird dessen ungeachtet doch das, was er schon war, der Verlobte seiner Geliebten. Für den Roman und das Drama wäre Octavio eine traurige Gestalt. Die beredtesten Analysen der Gefühle, die ihn beschäftigen, würden seine Thatlosigkeit nicht ausgleichen. Er liebt; darin besteht allein sein Talent, seine einzige Tugend, was wir aber beides unmöglich im Libretto vollkommen würdigen können, weil es uns an Beweisen und Zeugnissen fehlt, außer den Worten, die er spricht, welche aber nichts beweisen. Der Componist allein vermochte es uns einen Maßstab dieses Talents und dieser Tugend zu liefern; er allein vermochte dieses Gefühl durch eine Handlung zu übersetzen, das heißt durch eine Arie oder ein Duett, und dieselbe mit aller Augenscheinlichkeit und aller moralischer Schönheit auszustatten, welche in ihr liegt. In diesem Falle konnte aus dem armen Octavio, trotz seiner passiven Rolle, seinem fruchtlosen Eifer und seinem fortwährenden Auftreten als Begleiter, wenn es dem Musiker gefiel, der bestbedachte Tenor geschaffen werden. Die Musik erklärte den mißkannten Menschen und machte aus dem Helden in seinem Stillleben einen Helden, der auf

alle Seelen einwirkt, welche mit der ſeinigen in Berührung kommen, durch die Macht einer Liebe, welche in ihrem innerſten Princip aufgedeckt wurde. Sehen wir ihn nun in dem Duett in Thätigkeit.

Anna, welche der Dichter gewandterweiſe nach der furchtbaren Gemüthsbewegung in dem Recitativ einen Augenblick irre reden läßt, glaubt den Mörder ihres Vaters zu ſehen: *Fuggi crudele, fuggi.* Allegro aus DMinore Octavio's göttlich modulirter Geſang im Minore-Tone der Quinte und Majore-Tone der Terz, voll der unausſprechlichſten Zärtlichkeit, bringt die Heißgeliebte wieder zu ſich ſelbſt. *Guardami un sol istante.* Sie blickt ihn an und erkennt ihn. *Ma il padre mio dov' è?* und das Orcheſter bemächtigt ſich ſogleich dieſes Satzes, den es commentirt und in düſteren Farben ausmalt; die furchtbare Wahrheit kommt durch den geiſtigen Schleier, der ſie deckte, an den Tag. *Hai sposo e padre in me,* erwidert Octavio. Wie ſehr athmet dieſer Fall auf die Septime, deren Initiative die Oboe ergreift, eine liebevolle Protection, eine begeiſterte Ergebenheit, einen tröſtenden Zauber; wie bereit iſt der zärtliche Octavio, wie glücklich würde er ſich fühlen, ſein Leben und ſeine Seele und noch mehr, wenn es möglich wäre, hinzugeben, um Anna's Thränen zu trocknen. Schwöre meinen Vater zu rächen, ſpricht ſie zu ihm, in einigen Tönen in gebieteriſchem Recitativ: *Giuro* und die ganze Religion der Liebe geht in dieſen feierlichen und ernſten Schwur über. Adagio. Das Feuer lodert auf's Neue in Anna's Herzen auf; (tempo primo) die Figuren in zwei Noten von der Violine, welche die Flöte

in der Octave zurückwirft, leuchten gleich Blitzen an dem sturmbewegten Horizonte der Leidenschaften; die Stimmen schließen sich an einander an; Accorde von unbeschreiblich zauberischer Wirkung, instrumentale Antworten, welche den klagendsten Tönen der Seele entlehnt sind, begleiten ihre leidenschaftlichen Worte und theilen sie. Wenn die Worte des Schwures wiederkommen, bringt Mozart denselben Gedanken unter ganz anderm Aspect wieder vor. Er läßt das Tempo nicht mehr ralentiren, und die frappantesten Modulationen folgen sich Schlag und Schlag. So viele Feierlichkeit zuerst in dem Versprechen lag, so viele hinreißende Gewalt und Begeisterung spricht sich nun aus. Die großartige Seele Anna's erhebt einen Augenblick ihren Geliebten zu ihrer eigenen Größe; denn Entschlossenheit und Heroismus sind in Octavio nur der Reflex von jener. Er hat nichts Persönliches als seine Liebe. Wenn wir so vielen Schönheiten noch die weitere am Ende des Stückes hinzufügen, nämlich die ausdrucksvolle und nachahmende Passage *Vammi ondegiando il cor*, die kräftigen Synkopen des folgenden Satzes und den Sturm der Instrumente, der über den Schlußsatz hinbraus't, so haben wir ein ziemlich genaues Kriterium von dem erhabensten aller Duette gegeben, die je componirt und gesungen worden sind. Der Meister selbst hat kein Zweites gemacht, das diesem nur entfernt gleich käme.

Es ist nun Zeit, daß die musikalische Tragödie ruhe und der Buffo-Oper ebenfalls erlaube sich bemerkbar zu machen.

In dem Streite zwischen den Classikern und Romantikern sind wir stets der Meinung jenes Mannes gewesen, der

auf die Aufforderung, ſich zu erklären, ob er dem ſchwarzen oder dem rothen Hammel den Vorzug gebe, erwiderte, daß er den, der am zarteſten ſchmecke, am meiſten liebe. Es liegt auch in der That nichts an der Farbe des Hammels, wenn nur das Fleiſch gut iſt. Ohne uns darum zu bekümmern, was Laharpe und Schlegel ſagen und denken mögen, von denen der Eine das Franzöſiſche ſehr ſchlecht und der Andere weder deutſch noch engliſch verſtand, erklären wir, daß wir ſtets für das waren und noch ſind, was uns intereſſirt, gefällt und bewegt: für die ſchönen Scenen Shakspeare's und Corneille's, für Racine und Schiller, für Byron und Goethe, für Chateaubriand und Walter Scott, für Puſchkin und Jukowski, mit der Obliegenheit jedoch, alle dieſe Herren in ihrer Sprache zu leſen, Scott allein ausgenommen, den man mit gleichem Vergnügen in allen Idiomen Europas leſen wird. Nichts deſto weniger hat uns eine Sache in einigen Dramen der romantiſchen Schule beſtändig angewidert, und widert uns noch an, nicht wegen unſeres Bekenntniſſes des literariſchen Glaubens, das wir nie abgelegt haben, ſondern in Folge eines unwillkürlichen, paſſiven und von jedem literariſchen Urtheile unabhängigen Eindruckes. Es iſt dieß nämlich die Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, welche nach unſerm Gefühle ſich ſtets auf eine Art neutraliſirte, daß wir weder gerührt würden, noch von Herzen zu lachen vermochten, und nach und nach in eine Gleichgiltigkeit verfielen, bei der wir uns glücklich fühlten, wenn die Handlung noch einigermaßen das Intereſſe wach erhielt. Der größte Dramatiſt

des vergangenen und unſeres Jahrhunderts, Schiller, welcher den Eindruck dieſer Miſchung auf das Publicum bemerkt hatte, ſchloß ſie gänzlich aus ſeinen Tragödien aus, nachdem er ſie in ſeinen Jugend-Dramas in Proſa angewendet hatte. Schiller iſt eine Autorität, welche die Romantiker nicht verwerfen werden.

Wenn aber gleich die Vermiſchung zweier Elemente, wie das Tragiſche und Komiſche einen unbeſiegbaren Widerwillen erregt, weil er in allen, nicht von den literariſchen Doctrinen blind eingenommenen Zuſchauern inſtinctartig liegt, ſo bringt ſie im muſikaliſchen Drama ganz andere Reſultate hervor. Die rein dramatiſchen Effecte wollen vorbereitet und durchgeführt ſeyn, wie Alles, was an die Intelligenz gerichtet iſt. Es bedarf einiger Zeit und vieler Kunſt, damit die moraliſchen Dispoſitionen des Zuſchauers die Richtung annehmen, die man ihnen geben will. Miſcht man die Gegenſätze, ſo verdirbt man den Eindruck, den man hervorgebracht hat und zerſtört den Eindruck zum Voraus, den man hervorbringen will, wenn man nicht dieſelben durch lange und gelehrte Uebergänge verbindet, welche ſich aber faſt nie mit dem raſchen Gange eines Theaterſtückes vertragen. Und ſelbſt in dieſem Falle verzichtet der Autor auf den koſtbarſten ſeiner Vortheile, auf den Fortſchritt eines homogenen Intereſſes. Ganz anderer Art ſind aber die Bedingungen in der Oper. Der Muſiker wendet ſich geradezu an die Seele und wirkt ohne alle logiſche Vorbereitung auf ſie. Eine einfache Aenderung des Rhythmus, ein Uebergehen aus dem Durtone in den von Moll genügen bei ihm, uns ſogleich mit der

neuen psychologischen Weise vertraut zu machen, wie verschiedenartig sie auch von der seyn mag, welche man verlassen hat. Ja noch mehr, die unmittelbare Aufeinanderfolge der contrastirendsten Effecte ist, ganz unabhängig von aller Anwendung, in der Natur der musikalischen Kunst begründet. Violinquartetts und Symphonieen, oder heitere und lebendige Stücke können mit dem besten Erfolge auf Stücke von entgegengesetztem Charakter folgen. In der Oper ist die Mischung des Ernsten und Komischen nicht nur noch viel zulässiger, sondern sie ist ihr im höchsten Grade vortheilhaft. Weil die Eindrücke der Musik ohne allen Vergleich stärker sind, als alle die Eindrücke des gesprochenen Dramas, so würden sie sich auch viel rascher erschöpfen, wenn man sie nicht vermannichfaltigte. Die schönsten lyrischen Tragödieen, Idomeneo, die beiden Iphigenien, die Vestalin würden ohne die Tänze, die Intermezzos und andere Zugaben der Handlung etwas ermüden. Die besten Buffo-Opern würden vom ersten Acte an zu unterhalten aufhören, wenn zwischen die Tollheiten nicht auch Gefühlsnummern eingestreut würden. Darin liegt der Grund, warum Don Juan, welcher die Quintessenz aller musikalischen Effecte in sich schließt, die höchste Tragödie und die höchste Komik, und diejenige Oper ist, welche unter allen anderen den Kennern am besten gefällt, und welche sicher am wenigsten ermüdet.

Der lebendige und singende Uebergang des Erhabenen zum Lächerlichen ist nun die schöne Dame, welche in dem Augenblicke die Scene betritt, von dem wir sprechen, und welche wir zu betrachten bitten. Elvira zeigt zwei sehr deut-

lich unterſchiedene Seiten, je nachdem man ſie hinſichtlich ihrer Rolle oder ihrer Partie in's Auge faßt, als Object oder als Subject. Vom objectiven Geſichtspuncte aus, welcher der der Rolle iſt, erſcheint dieſe Perſon nichts weniger als angenehm, namentlich in den Augen der Männer, die ſolche Verhältniſſe von lange her kennen. Es iſt der Kobold oder der Währwolf, der Einen in jüngeren Jahren überall hin verfolgt hat in der Geſtalt einer Geliebten, der man überdrüſſig geworden iſt, und welche Einem ſpäter unter der noch weit furchtbarern Geſtalt einer legitimen und tugendhaften Gattin wieder erſchienen iſt, um jedesmal zur ungelegenſten Zeit die unſchuldigſten Erholungen und die ſüßeſten Zeitvertreibe zu ſtören. Wenn man aber Elvira aus dem ſubjectiven oder muſikaliſchen Geſichtspuncte betrachtet, ſo wird man eine ſeltene und auserleſene Natur, eine große und edele Frau in ihr erblicken. In ihr hat der Muſiker die unbedingte Ergebenheit, die über das Verlaſſen und Vergeſſen triumphirende Liebe, welche Demüthigungen, Beleidigungen und ſelbſt die Verzweiflung überdauert, repräſentirt. Das Ritornell der beginnenden Arie gibt uns die Geſtaltsbezeichnung eines höchſt leidenſchaftlichen Weibes. Eine imponirende Tonart, aus Es; ein feſter, majeſtätiſcher und beſtimmter Rhythmus; melodiſche Figuren, die wiſſen, was ſie gelten und Einem ſagen: blickt mich an; mein ſtattliches Ausſehen, meine edelen Bewegungen, mit einigem Anfluge von Coquetterie zwar, aber nach dem beſten Geſchmacke. Das Präludium des Orcheſters iſt ſo poſitiv, ſo glänzend, ſo charakteriſtiſch, es hat ſo den Anſchein, das Hauptthema zu ſeyn, daß man kaum erwartet,

ein anderes ihm vorgezogen zu ſehen. Kaum iſt es aber zu Ende, als der Componiſt es Note für Note wieder aufnimmt, um was daraus zu machen? die Begleitung der Singſtimme. Und die Geſangpartie zeichnet ſich melodiſch auf dieſer melodiſchen und ausgeſchmückten Grundlage, mit einer Natürlichkeit und Präciſion, welche ſie ſogleich dem Ohre einprägen. Darin erkennt man Mozart. *Ah chi mi dice mai quel barbaro dov'è?* Elvira hat ein orrendo esempio im Sinne (ſich furchtbar zu rächen), ſie will das Herz des empio durchbohren, wenn ſie ihn findet, nur aus dieſem Grunde iſt ſie von Burgos hieher geeilt. Wieder etwas Tragiſches! Nicht ſo ganz. Unſer Maeſtro ließ ſich weder von den Frauen, noch von dem Dichter, ihrem Mitſchuldigen, täuſchen. Man höre, wie er in der zweiten Arie die Worte überſetzt: *gli vo cavar il cor* (reiß ich das Herz ihm aus). Er überſetzt ſie ſo: Weinend werde ich mich in ſeine Arme werfen, wenn er mich noch annehmen will. Was ſagen uns aber die nachahmenden Striche, welche wie Zeichen zwiſchen der erſten Violine, Viola und dem Baſſe gewechſelt werden, die das Ohr bezaubern und eine neugierige Erwartung erwecken! Sie ſagen, daß Don Juan da iſt, im Hintergrunde des Theaters und von Elviren nicht bemerkt. Man hat Mühe, den verderblichen Menſchen wieder zu erkennen, der in der Dunkelheit erſchienen und verſchwunden iſt, und einen Leichnam als Beweis, daß er hier geweſen iſt, zurückgelaſſen hat. Don Juan hat ſich die Hände gewaſchen; er iſt friſch und aufgelegt, in glänzendem Anzuge, voll neuer Verführungskünſte und in beſter Laune, wie es ſich für ſeine Morgen-

jagd geziemt; sein zweifüßiger Spürhund folgt ihm, die Jagd scheint einen glücklichen Anfang zu versprechen. Eine Frau, ganz allein, welche den Anschein hat, als begriffe sie, daß es nicht gut wäre, daß die Frau allein sey, so wenig wie der Mann; das Alles läßt sich trefflich an. *Poverina, poverina!* läßt Don Juan hören. *Cerchiam di consolar il suo tormento.* Und Leporello: *Cosi ne consolò mille e otto cento.* Man bemerke die neckende und spöttische Instrumentalfigur, welche ihre doppelte Note über dieses erbauliche Zwiegespräch verlängert. Nachdem Donna Elvira ihre Nummer durch ein Bravourstück geschlossen, und die classische Cadenz die gebräuchliche Vervollständigung hinzugefügt hat, redet Giovanni die Dame auf eine Weise an, wie man den Vögeln lockt: Signorina! Signorina! die schelmische Figur erscheint wieder, noch neckender als zuvor, aber mit dem fünften Tacte halten Sänger und Orchester plötzlich inne, als wenn sie das Haupt der Medusa sähen. Das Stück endigt hier, das heißt es endigt durchaus nicht. Der Galan und die Dame haben sich erkannt. Bewundern wir aus Leibeskräften, genießen wir mit unserm ganzen Heißhunger, verlieren wir aber keine Zeit mit Loben.

Don Juan, der durchaus nicht geneigt ist, noch einmal Elvira's Eroberung zu machen, läßt sie mit Leporello allein. Unsere Darstellerin hat zu vielen Verstand, um während des Vorlesens des Registers, wie so viele Andere, einem Departementchef zu gleichen, der dem dienstlichen Berichte eines Untergebenen zuhört. Elvira hört gar nicht zu, sondern sie geht mit großen Schritten auf der Bühne auf und ab, läßt sich

endlich auf einer Bank nieder und vertieft ſich in ihre Gedanken. Leporello, der das Stillſchweigen ſeiner Zuhörerin für Aufmerkſamkeit hält, ein Mißverſtändniß, das manchem Autor begegnet, fängt ſeine Vorleſung pian pianino, mit dem Quartett allein an. Es handelt ſich nicht darum, den ganzen Folioband durchzugehen, ſondern nur die Totalſumme zu zeigen, welche Giovanni's Statiſtik von Europa umfaßt. Die Violine und der Baß wenden regelmäßig das Blatt um, zeigen die Königreiche und die Provinzen an, deuten mit dem Finger auf dieſen Paragraphen oder jenes Capitel, und Leporello lieſ't, je nachdem er das findet, was er ſuchte. *In Italia sei cento e quaranta.* Hier mit großen Buchſtaben, Sie ſehen wohl Madame. Und die Violinen laufen ganz erſtaunt mit den Flöten davon und ſchreien laut auf, während der Oboen und Hörner ſpaßhaftes Volk hohnlächelnd die ungeheuere Größe der Zahl beſtreitet. Wenn er an das Capitel Spanien kommt, ſo läßt unſer Hiſtoriograph, der bis dahin mit der Monotonie eines Meßgehilfen mit der Brille auf der Naſe geleſen hatte, die Stimme mehr und mehr ſinken und überſchreitet den Tact auf derſelben Sylbe, *ma-ma-ma in Ispagna.* Er iſt erſchrocken über das, was er zu ſagen hat und ſtockt. Es iſt dieß ein Kunſtgriff des Styls, die Erzählung in dem Augenblicke zu unterbrechen, in welchem die Zuhörer mit offenem Munde daſitzen, um das große Wort zu erhaſchen, das jetzt kommen wird. Nachdem der Coup auf dieſe Art vorbereitet iſt, nähert man ſich Einem und ſagt in ernſtem und geheimnißvollem Tone: *Ma in Ispagna, son già mille e trè.* Nun!

was sagen Sie dazu? ***Mille e trè,*** wiederholten die Violinen; ***Mille e trè,*** wiederholen nach ihnen das Fagott und das Oboe. Jetzt, nachdem das Ohr ganz sicher ist, die unglaubliche Zahl recht verstanden zu haben, wird die Erzählung wieder rascher, und sie fährt in syllabischen Noten fort: ***V'han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v'han contesse, baronesse, marchesine, principesse.*** Ja, sie alle gehen dem Dienstalter nach im Orchester vorüber. Der Zug ist ungeheuer lang und besteht ganz aus Frauen. Alles dieß spricht zu gleicher Zeit, plaudert und schwatzt, schreit und gesticulirt, daß man nicht weiß, wen man hört. Schluß. Die Vorlesung ist zu Ende und Leporello will einige Sprichwörter und Maximen anhängen, die er dem moralischen Gesetzbuche entnimmt, von dem er die praktische Anwendung im Auszuge uns kennen gelehrt hat. Man geht vom Allegro in's Andante, und von der Declamation zur Melodie über. Es liegt so viele Augenscheinlichkeit und Weisheit in den Aphorismen Don Juan's, daß das Orchester glaubt, nicht deutlich genug seine Beistimmung zu verstehen geben zu können. Es entsteht ein Wetteifer, wer den Vocalgesang mit der meisten Gefälligkeit zu verstärken, oder mit der meisten Erbaulichkeit wiederholen, oder durch die überzeugendsten Glossen gewichtiger machen kann. Wir sind übrigens an den Bildern der ***grande maestosa*** und der ***piccina*** stehen geblieben, nach welchen das der ***vecchia*** kommt. Man sieht, was es kostet, mit sechzig Jahren jung seyn zu wollen. Der Fuß gleitet der alten Thörin aus; sie fällt, sie und ihre Perücke über eine abgebrochene Cadenz aus BDur. Das Fa-

gott, welches Mitleiden mit ihr hat, gibt ihr den Arm und führt sie, indem es ihr aber einige sehr bedeutungsvolle Worte über die Nothwendigkeit, ihr Testament zu machen, zuraunt. Ich bin zu Ende. Madame. Da Sie nun Alles wissen, so müssen Sie vollkommen getröstet seyn. Ich wünsche Ihnen einen recht angenehmen Tag. Die Arie des Registers ist das vollendetste Muster des Buffo-Styls, was die Italiener selbst zugeben, die natürlichen und competentesten Richter in dieser Materie, weil der Buffo-Styl zum Theil mit ihrer Sprache verwachsen ist.

Aufgepaßt! da kommen sehr brave Leute gar munter einher, in GDur und im Sechsachtel Tact. Die ländliche Hochzeit sey gegrüßt! Es ist dieß weder Ekloge noch Idylle, es ist Masetto in Begleitung seiner Freunde, ein Haufe Bauern und Bäuerinnen, in ihren Sonntags-Kleidern und Gesichtern, tanzend und singend; ein sehr fröhlicher Chor, aber von einer Fröhlichkeit, die man gern im Ganzen und in der Perspective sieht, wie die Heerden in einer Landschaft. Es ist ganz der Volksgesang, der sich auch angenehmer in der Ferne als in der Nähe hören läßt. Das kleine Duett der Brautleute rahmt sich mit gutem Effect in den lärmenden Unisonos der Tutti: Trallala! Trallala!

Aber mitten unter diesem ganz ländlichen Chore befindet sich Jemand, der uns sogleich ganz andere Töne singen wird. Dieser Jemand ist die Braut, Zerlina, in welche Mozart sich verliebt zu haben scheint, wie Pygmalion in seine Statue. Sollte es wohl nicht schon mehreren meiner Leser begegnet seyn, daß sie bei einem ländlichen Feste unter einer

Gruppe Bäuerinnen eine Gestalt entdeckt hätten, welcher alle anderen nur als Einfassung und Folie dienten, eine jener Gestalten, die man nicht leicht vergißt, wenn man sie einmal gesehen hat. Ohne Zweifel hat sich dann Jeder gesagt, daß hier ein Irrthum des Schicksals mit unterlaufe, und daß diese eine verkleidete Prinzessin seyn müsse. Ohne allen Zweifel muß sie Seele, Geist, Charakter, ehrgeizige Wünsche haben. Stets Bäuerin bleiben zu müssen, wäre entsetzlich für sie. Man dürfte hoch wetten, daß eine genauere Bekanntschaft mit diesem Idole einige dieser Voraussetzungen zerstört hätte, und eben darin unterscheidet sich Zerlina von der Mehrzahl der Bäuerinnen, die ihr äußerlich gleichen. Zerlina ist gerade das, was man wünscht, daß sie seyn möchte. Sie besitzt Seele, Geist und viele Eitelkeit. Mit einem Blicke hat Giovanni errathen, daß sie alles dieß besitzt. Eine solche Schönheit sollte die Frau eines solchen Bauernlümmels werden? Wie er, der adeliche Cavalier sollte dieß zugeben? Besinne Dich nicht lange, meine Schöne, es handelt sich nur darum, den Freier zu wechseln. Giovanni für Masetto, der Tausch scheint annehmbar. Doch schwankt man noch, und da die Situation für die Musik reif wird, so beginnt das köstlichste Duettino. Viele Musikfreunde finden das Allegro von *La ci darem* etwas trivial, und weit entfernt nicht dem Andante entsprechend. Wir sind auch ihrer Ansicht, aber ehe wir diese Bemerkung in einen Tadel verwandeln, wollen wir zuvor sehen, ob der Componist nicht irgend einen guten Grund hatte, eine ziemlich gewöhnliche Melodie auf einen Gesang ersten Ranges folgen zu lassen.

Die Unſchuld im Kampfe mit der Verführung und in dieſem immer ſchwächer werdend, iſt ein, wenn auch nicht gerade ſehr erbauliches, doch wenigſtens ſehr muſikaliſches Bild. Damit es wahr ſey, mußte die Verführung in der Seele der Zuhörer eben ſo bald gefühlt werden, als ſie in Zerlinen's Seele drang, und folglich lebte die moraliſche Würde der Perſon noch, ſo lange Worte und Muſik den Widerſtand ausdrückten. Aber von dem Augenblicke an, in welchem Zerlina ſagt *andiam*, iſt ſie ſo tief gefallen, als irgend eine der Frauen, welche das Regiſter anfüllen; und wenn ihr Name die Liſte nicht vermehrt, ſo verdankt ſie dieß einzig Umſtänden, die nicht von ihr abhingen. *Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un' innocente amor. Innocente* iſt gut; das Uebrige iſt ebenfalls nicht ſchlecht. Eine verführeriſche Melodie ſolchen Worten zu geben, eine mehr als alltägliche Situation mit einſchmeichelnden und anmuthigen Zügen zu verkleiden, wäre dieß nicht ſo viel geweſen, als ſich gewiſſermaßen zum Mitſchuldigen der Zügelloſigkeiten der Hauptperſon zu machen und ſo zu ſagen das Laſter zu verſchönern? Dafür hütete ſich Mozart weislich. Der Geſang ſeines Allegro drückt nichts als eine plebejiſche Trunkenheit aus; er zeigt uns den bei'm Anblicke eines ſchönen mit Gold und Federn reich geſchmückten Cavaliers und bei dem Gedanken an ſchöne Kleider, Edelſteine und Wagen und Pferde ganz ſchwindlich gewordenen armen Kopf einer Bäuerin. Sie ſieht ſich ſchon auf dem Balle. Man höre das unruhige pizzicato, welches die Modulation nach dem Tone der Quarte hinneigend macht und ſie ſodann wie-

der zur Tonica zurückführt, wie ein gewandter Tänzer, der mit Anmuth seiner Dame gegenüber balancirt. Rossini hätte es nicht besser gemacht, aber Mozart blieb nicht dabei stehen. Mitten in einer fließenden und ganz natürlichen Melodie, die sich auf einem Basse bewegt, der wie bei'm Dudelsacke schnarrt, hat er eine chromatische Passage einfließen lassen, deren Effect ebenso merkwürdig ist als die Intention berechnet und tiefgedacht erscheint. (Der siebente und achte Tact des Allegro.) Ist diese harmonische Verwickelung, die nur einen Augenblick anhält, nicht ein Zeichen, durch welches der Musiker uns alles das andeuten wollte, was Gefährliches und Mißliches in dieser Situation liege, welche auf blumigtem Pfade direct zum Abgrunde führt. So ist also das Allegro von *La ci darem* ohne Widerrede das schwächste Stück in der Oper, dennoch ein Meisterwerk von Wahrheit, von trivialer und sehr bezeichnungsvoller Musik, während der Text nur frivol ist.

Die unvermeidliche Elvira entreißt aber die Taube den Klauen des Geiers, und klärt die junge Bäuerin über die ihr drohende Gefahr auf.

Wenige meiner Leser haben wahrscheinlich auf der Bühne den musikalischen Sermon gehört, den die verlassene Frau an die geliebkos'te richtet, ich meine die Arie: *Fuggi il Traditor'*, der man zwar das Verdienst einer schönen Arbeit nicht absprechen kann, welche aber stets bei der Aufführung weggelassen wird. Und man thut wohl daran. Es wäre wohl interessant, zu wissen, warum Mozart es für passend fand, in eine Partitur wie Don Giovanni, eine Händel

nachgeahmte Arie einzuschieben, die sich vor allem Andern so sehr durch die veralteten Formen des Gesanges und der Begleitung, das Weglassen der Blasinstrumente und in dramatischem Ausdrucke unterscheidet; ein Stück, in welchem man eigentlich nichts als eine vortrefflich ausgearbeitete Studie des Contrapunctes auf gut Glück genommene Worte zu erkennen vermag. War es Phantasie, Laune oder am unrechten Orte angebrachte Ehrfurchtsbezeugung gegen Händel, was Mozart zu einer Nachahmung der Kirchenchöre veranlaßte, die sonst nirgends seine Muster für Theaterarien waren? Vielleicht könnte man diese Frage durch eine andere beantworten und fragen, warum nach der Scene der Erscheinung im letzten Finale, einer Scene, für welche das Wort erhaben noch viel zu schwach erscheint, wir ein Duett von ächt alt-italienischem Zuschnitte finden, in welchem Don Ottavio und Donna Anna in Terzen und Sexten girren: *Or che tutti, o mio tesoro?* Könnte man dieses nicht für eine Lieblingscomposition (vor fünfzig Jahren) von Guglielmi, Piccini, Sacchini oder Paisiello halten? In der That, nichts gleicht mehr einem Scherze, ja selbst einer Mystification. Wenn aber zufälliger Weise unser Heros die Absicht gehabt hätte, für den Fall, daß das Stück an anderen Orten wie in Prag zur Aufführung kommen sollte, seine Zuhörer zu mystificiren; wenn Mozart durch die Unwissenheit der Zeitgenossen in seiner Eigenliebe, in seiner Ueberzeugung und in seinen pecuniären Interessen verletzt, der Nachwelt zugerufen hätte: Ihr Richter, die ich nicht mehr sehen werde, hier ist auf einer Seite vor große

Händel, mein Meister im Kirchenstyle, der aber ohne Zweifel besser daran gethan hätte, seinen dramatischen Styl nach dem von Gluck zu modeln, als Gluck mit seinem Koche zu vergleichen; auf der andern Seite seht meine Nebenbuhler, die man mir gegenwärtig alle weit vorzieht. Hört die englisch-deutsche Arie und das welsche Duett; so arbeiteten die Geschicktesten und Berühmtesten vor mir. Dann hört den übrigen Theil der Oper, der von Eurem gehorsamen Diener ist. Urtheilt und sprecht euch dann aus. Nachdem das Urtheil gefällt und die Vergleichung unnöthig geworden ist, läßt man heut' zu Tage Arie und Duett weg, welche ihm zum Vergleiche gedient haben.

Der Tag hat schlimm für Don Juan angefangen und geht in dieser Weise fort. Anna und Ottavio erscheinen und bitten ihn, ihnen behilflich zu seyn, den Mörder des Commandeurs ausfindig zu machen; auch Elvira kommt wieder und klagt ihn, zwar nicht als Mörder an, denn davon weiß sie nichts, sondern als treulosen Verräther am ganzen schönen Geschlechte, was eine noch viel härtere Anklage ist. Giovanni, der nicht mehr weiß, wie er sich diese Nemesis im Federhute vom Halse schaffen soll, die sich wie sein Fleisch gewordener Unstern an seine Ferse heftet und ihm seine Verbrechen vorhält, als wäre sie sein überlebendes Gewissen, begeht die Frechheit, sie für verrückt zu erklären. Er geräth in Wuth und ist doch gezwungen, Theilnahme zu heucheln. Anna und Ottavio theilen sich in Zweifel und lebhaftem Interesse, welche ihnen diese Frau einflößt, die sie nicht kennen. Darin liegt der Stoff zu einem Quartett, von welchem man

vergeblich ein ähnliches, sowohl nach Ausarbeitung als Ausdruck suchen würde; eine jener Scenen, die Jeder von uns in der Welt schon mit angesehen haben kann, wenn eine der handelnden Personen, durch Leidenschaftlichkeit hingerissen, die Maske der Convenienz weit von sich geworfen hat, während die anderen verlegen oder bewegt sich bemühen, sie noch zu behalten. Elvire spielt darin die erste Rolle, weil sie allein sich zeigt, wie sie ist. Die Melodieen Elviren's sind immer sanfter als ihre Worte: *Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor. Mi già tradì quel barbaro, te vuol tradir ancor.* Der in den zwei letzten Tacten dieses Solos enthaltene Satz, *te vuol tradir ancor* ist das Hauptmotiv, das, welches am meisten die Einbildungskraft und das Ohr beschäftigen muß. Er wird die obligate Endigung anderer, sehr verschiedener Wortsätze, und weil das Orchester ihn jedesmal wiederholt, so fangen neue Gesänge bei dieser Wiederholung an, welche auf diese Weise zur Melodie und Begleitung, zum Ende und zur Verbindung der verschiedenen Stimmen des Quartetts dient. So viele Mannichfaltigkeit und zarte Nuancen hinsichtlich der Gefühle und des jeweiligen Standpunctes der Personen die Scene darbietet, so viele musikalische Hilfsmittel hat der Compositeur darin angewendet und zusammengestellt. Schnelle Regungen der Leidenschaftlichkeit bei Elvira, liebevolles Interesse, in das sich einige Zurückhaltung mischt in Ottavio und Anna; schelmische und halbe komische Frechheit in den Anreden Don Juan's an diese beiden, und schlecht verhaltener Zorn in seinen Zuflüsterungen an Elviren; alle diese speciellen Beziehungen ver-

stand Mozart deutlich auszudrücken; alle diese Gegensätze hat er wunderbar in dem Ensemble-Effecte zu vereinigen gewußt. Da herrschen vereint die ausdrucksvollste Melodie und die sprechendste Declamation, eine Modulation, die jedem Satze das individuelle Siegel dessen, der ihn ausspricht, aufdrückt; ein unaufhörlich abwechselndes und stets bezeichnendes und directes Zusammenwirken der Instrumente; da findet man kaum einen jener parallelen Gänge, welche gewöhnliche Liebhaber so sehr entzücken, dagegen aber einen Contrapunct voll Kraft und Anmuth, Sätze von verschiedener Länge, verschiedener Anlage, verschiedenem Rhythmus, alle in einander verflochten, daß sie ein Wunder für Auge und Ohr sind; vier Stimmen, welche mit voller Freiheit und voller Gleichheit sich bewegen und die harmonischste Consistenz aufrecht erhalten, die je da war. Wie Schade, daß ein solches Problem nur in der Musik gelöst werden kann. Mozart wollte, daß in der Oper der Opern Alles im höchsten Grade originell und voll Abwechselung sey. Alles bis auf die Form der Cadenzen und Endschlüsse der Stücke. So endigt das Quartett durch den Motivsatz des Anfanges. Die Flöte und das Clarinett prägen ihn nochmals *pianissimo* dem Ohre ein, durch zwei Accorde, die *pizzicato* gespielt werden. *Te vuol tradir ancor.* Merkt Euch Elvira's Rath, sie gibt ihn Euch auf ihre Kosten.

Die angebliche Närrin geht ab. Wie wenn es gefährlich wäre, sie allein zu lassen, erklärt Don Juan, sie begleiten zu wollen und erneuert bei'm Abschiednehmen von seinen Freunden seine Anerbietungen, ihnen behilflich seyn zu wollen. Seine

letzten Worte, die er hauptsächlich an Anna richtet, erregen eine furchtbare Erinnerung in ihr. Der Ton der Stimme und der glühend auf sie gerichtete Blick Giovanni's, lassen sie in ihm den Mörder des Commandeurs, ihres Vaters erkennen. Wir steigen wieder zum erhabensten Tragischen durch ein Recitativ hinauf, das zwar weniger reich instrumentirt als das erste, aber nicht weniger ausdrucksvoll ist. Die Orchesterfigur, welche dieses Recitativ eröffnet und in zwei Sätze theilt, unterbricht sich, und wiederholt sich wie ein langer Schrei der Verzweiflung und des Abscheues. Es ist dieß ein gräßlicher Stoß in der Melodie, eine convulsivische Synkope, von Retardationen und schneidenden Dissonanzen begleitet, weil, mit Ausnahme der Violinen, die anderen Instrumente einem natürlichen rhythmischen Gange ohne punctirte Noten oder Bindungszeichen folgen. In den Pausen ruft Anna mit erstickter Stimme aus: *O Dei! O Dei!* und nimmt dann das hohe A mit siegreicher Energie, welche den überwältigenden Schmerz niederdrückt. *Quegli è il carnifice del padre mio.* Eine vollkommene Recitativ-Cadenz. Das ist ein oratorisches Auftreten, um welches Beredtsamkeit und Poesie ewig die Musik beneiden werden. Der ganze übrige Theil der Erzählung entspricht diesem erhabenen Eingange. In Berücksichtigung der vielen Bilder, welche sich in dem Texte des Recitativs drängten, hat Mozart eine häufige und kühne Modulation angewendet.

Or sai chi l'onore bezeichnet den Culminationspunct einer Rolle, welche an und für sich, in ihrem Ensemble, die höchste tragische Schöpfung Mozart's ist. Diese Arie be-

reitet gewiſſermaßen die übernatürliche Einmiſchung vor und rechtfertigt ſie; ſie verleiht ihr Glaubwürdigkeit und Wahrſcheinlichkeit; ſie bringt dieſes zukünftige Element mit den anderen Elementen des Stückes in Einklang. Anna befindet ſich in einem jener Momente, in denen es ſcheint, daß die Macht des Willens die Geſetze der Natur verändern und ſelbſt auf das Vergangene zurückwirken muß. Hingeriſſen von ihrer Exaltation, berührt Anna die Grenzen jener verborgenen Macht, welche die Siegel des Grabes erbricht und in deren Beſitz ſie die furchtbare Energie ihrer Gelübde auf einige Zeit ſetzt. Sie iſt nicht mehr eine ſchwache Frau, die nur auf unfruchtbare Thränen und eine unergiebige Verzweiflung beſchränkt iſt; ſondern ſie iſt eine furchtbare Zauberin, welche durch ihre Beſchwörungsformeln das ewige Stillſchweigen nöthigen wird, ihr zu antworten. Bereits bringen ihre Worte einen unbekannten Nachhall hervor. Bei ihrer Stimme, welche übermenſchliche Kraft belebt, erzittert das Orcheſter, die Tiefe bewegt ſich, feuerige Schatten huſchen gleich Blitzen im leeren Raume umher; die unſichtbaren Mächte erheben ſich: Königin, hier ſind wir, was willſt Du von uns? (Die Töne der Hoboe.) *Vendetta ti chieggio!* und dieſer oberſte Befehl, dieſer wunderbare Anruf, welche den Reiter von Marmor auf ſeinem unbeweglichen Pferde erbeben macht, tönt ſogleich in donnerndem Echo in den Tiefen wieder. (Die nachahmenden Gänge des Baſſes.) Aber plötzlich verwandeln ſich dieſe mächtigen Anrufungen in Seufzer, Thränen überwältigen dieſe Stimme, welche dem Geſchicke Befehle ertheilt hat. *Rammenta la piaga del misero seno.* Woher kommt

dieser tief melancholische Uebergang, mitten in einen übernatürlichen Heroismus, welcher den Charakter des Stückes bildet? Anna ist sicher, gehört worden zu seyn; ihr durch Hellsehen erleuchtetes Auge hat den Nebel durchdrungen, welcher die Katastrophe bedeckt; sie wird gerächt werden, sie weiß es, aber sie erräth auch zugleich, um welchen Preis. Dein Leben für das seinige, so lautet der Beschluß der Unsichtbaren *). Die Tochter des Commandeurs ergibt sich in ihr Schicksal, ihr mächtiges Wollen gibt sich auf's Neue noch stärker kund, der Schrei nach *Vendetta* ertönt von Neuem wieder; er trifft Schlag auf Schlag wie der Blitz, und fortwährend begleiten ihn unterirdische Donner dumpf rollend. Vergebens vibriren im Schlußsatze andere Corden, welche unaussprechbare Schmerzen einer tödtlichen Wunde, irgend ein Unglück, noch gräßlicher als das furchtbare Ereigniß der Nacht andeuten, ein Geheimniß, das Anna vor sich selbst, vor Gott verbergen möchte . . . Aber die Heldin markiret nicht um den Sieg; sie ist zu ihrem Opfer entschlossen. Rache an dem, der ihren Vater getödtet hat! Rache an dem, der einen Angriff auf ihre Ehre gewagt hat; Rache an dem, welchen sie trotz ihres Hasses nicht genug zu hassen fürchtet, die Unglückliche! Das Orchester sagt sie ihr feierlich in einem kurzen Ritornell zu, und der vorletzte Accord, sanft hinausgezogen in ganzen Noten, wirft wie einen geheimnißvollen

*) Mehrere Kritiker vor uns haben, wie wir, eingesehen, daß Anna sterben müsse, nachdem sie ihre Rache befriedigt hat. Dieß war augenscheinlich Mozart's Gedanke, und wir werden die Beweise davon im weitern Verlaufe dieser Analyse finden.

Schleier auf diese Scene, aus welcher die erhabensten Mysterien der Oper ihren Ursprung herleiten.

Während Giovanni's Untergang sich vorbereitet, ist er munter und guter Dinge, und mit der Vorbereitung zu einem Feste beschäftigt. Auch er erreicht einen jener Culminationspuncte seiner Natur in der Arie: ***Fin c'han dal vino calda la testa.*** Die höchste Kraftäußerung der Sinnlichkeit im Gegensatze zu der höchsten Energie des Gefühls. Es liegt, wie Jedermann weiß, selbst in den gemeinsten materiellen Sinnengenüssen ein gewisser Grad von Poesie, welche das lebhafteste Reizmittel und die gefährlichste Verlockung in sich schließt. Die Trunkenheit des Genusses wirkt gerade so auf den Menschen, wie es der olympische Nektar, mit Wasser aus dem Lethe vermischt, thun würde. Sie verjüngt Herz und Sinne, steigert die Einbildungskraft über das Maß und entledigt das Gedächtniß von der grausamen Last des Positiven. Unsere übertriebensten Hoffnungen, unsere unerreichbarsten Wünsche nehmen dann einen Augenblick die Stelle der abwesenden Wirklichkeit ein. Alle Männer und alle Frauen gehören uns; der Blick der Schönheit gewinnt eine unwiderstehliche Anziehungskraft; man hört die heitere Musik des Festes, wie wenn sie aus uns selbst herauskäme, die wirbelnden Tänze des Balles erheben uns in eingebildete Räume, welche man ganz nach Bequemlichkeit als König durchmißt, und der Schlaf verlängert endlich das Delirium, bis man mit schwerem Kopfe, ermüdetem Geiste, in der übelsten Laune, mit erschöpftem Körper und Schmerzen in allen Gliedern erwacht, und sich in dem Zustande von vordem wieder findet.

Dieſer Art ſind die Wirkungen jener verdammten Poeſie, von welcher *Fin c'han dal vino* uns die Quinteſſenz bietet, weil ſie die dreifache Trunkenheit, des Weins, der Liebe und der rhythmiſchen Bewegung bietet. Es war nicht zu fürchten, daß eine ſolche Muſik ohne Einwirkung auf die armen Sündigen im Parterre und in den Logen bliebe. Es war dieß auch die erſte Nummer, an welcher Europa unter den Wundern unſerer Oper zuerſt Geſchmack fand, das man lange allen Uebrigen vorzog und die ſelbſt heute noch ohne allen Vergleich die zahlreichſten Verehrer unter allen Claſſen des Publicums findet. Die rhythmiſchen Eindrücke werden ſelbſt von den wenigſt muſikaliſchen Naturen gefühlt, und Mozart hat ihnen hier den entſcheidenden Antheil zugeſtanden, welchen der Text verlangte, ohne aber deßhalb, wie die Roſſini'ſche Schule, in die eigentliche Tanzmuſik zu verfallen. Don Juan iſt in herrlicher Laune und in beſter Ballſtimmung; aber er tanzt noch nicht, und überdieß iſt der Ball nicht die einzige Angelegenheit, die ihn beſchäftigt. Er koſtet in der Einbildung zum Voraus die Genüſſe einer tollen Bachanalie, einer Orgie, um Verſtand und Athem zu verlieren, und die Liebesheldenthaten, deren er allein fähig iſt. Das ganze Delirium des Sängers, das in der Melodie ſich ausdrückt, theilt ſich dem Orcheſter unwiderſtehlich mit. Da iſt auch nicht ein Inſtrument, das ſich nicht bewegt und ſich tummelt, ſelbſt der Baß folgt dem allgemeinen Impuls und macht ſeine Sprünge. Von Zeit zu Zeit läßt die Flöte ihre hohen Töne in einem rhythmiſchen Schlagworte hören, welches das Tempo, das man nicht ſchnell genug nehmen zu

können meint, noch mehr anzufeuern scheint. Auf diese Tanzwuth, welche mit so vieler Anmuth und so ganz unumwunden die Sätze ausdrücken: *c'hi'l minuetto farai ballar; chi la Folia farai ballar etc.* folgt das köstliche Minore, welches ein Delirium ganz anderer Art so herrlich charakterisirt: *Ed io frà tanto dall altro canto etc.* Welch' hinreißende Gewalt, welcher Ueberreiz von Begeisterung, finden sich in diesen häufigen Wiederaufnahmen des Motivs, von denen die letzte zu dem Schluß- und Hauptgedanken des Stückes führt: *Ah la mia lista, doman-mattina, d'una dozzina devi aumentar.* Wir glauben Giovanni in seiner athletischen Hoffnung auf's Wort; ein Gascogner könnte nicht so singen.

Die Analyse des Werkes, Scene um Scene und Nummer um Nummer, wie wir es machen, ist bei weitem leichter als bei irgend einer andern Oper, die nach demselben Plane angelegt wäre. Eine ununterbrochene Reihenfolge von Meisterwerken, welche alle in der Ordnung der musikalischen Schöpfungen so hoch stehen, daß sie Einen von allen Lobeserhebungen dispensiren, und dabei alle von so verschiedenartigem Charakter, daß man nie Gefahr läuft, sich weder in Gedanken noch Worten zu wiederholen. Ueberdieß zeichnet sich jedes Stück durch eine solche absolute Klarheit des Sinnes und eine Treue in der Analogie aus, welche keinen Zweifel zulassen, was man darüber zu sagen habe. Bei jeder Nummer ist man versucht, auszurufen: das ist es! O! das eben ist es! Mozart hat in dieser Partitur alle Formen des Styls erschöpft. Wir haben so eben eine Arie gehört,

deren wunderbarer Eindruck einzig von der Melodie und dem Rhythmus abhängt, eine Arie mit sehr einfacher Melodie und einer mit der Singstimme fast identischen Instrumentation. Nun folgt eine andere Arie: ***Batti, batti o bel Masetto,*** welche einem Concertstücke für das Orchester gleicht, hinsichtlich der Ausarbeitung der vorhergehenden ganz entgegengesetzt, in der Wahrheit des Ausdrucks aber ihr ganz gleich. Man sieht und hört eine Frau ihrem Richter gegenüber, die aus ihren letzten Verschanzungen, dem Läugnen und den Thränen herausgetrieben, mehr zu überreden als zu überzeugen, und mehr zu verführen als zu überreden sucht. Zerlinen's Aufgabe war für den Musiker vortrefflich; hat er sich aber nicht derselben zu gut entledigt, wird irgend ein rigoristischer Kritiker fragen. Wozu diesen Aufwand von Coquetterie und weiblicher Verführungskunst, um eines Masetto's willen, des Tölpels von einem Gatten! Der Gürtel der Venus gelehrt aus einander gerollt, um einem Bären einen Maulkorb anzulegen! Daran dachte wohl Meister Wolfgang nicht, daß in dieser Arie mehr liegt, als es bedurfte, um selbst einem Don Juan den Kopf zu verdrehen. Ganz richtig: mußte sie aber den Zuhörer nicht ebenfalls verführen? Man wird sich darüber wohl nie zu sehr beklagen.

Zuerst haben wir hier eine obligate Violoncellstimme, welche ohne die mindeste Unterbrechung von Anfang bis zu Ende dauert. Man hört diesen hinterlistigen Baß, wie er sich dreht und windet, wie er brummt und näselt, wie er den betrügerischen Kreis in's Unendliche um den armen Getäuschten vergrößert. Auf dieser verführerischen Harmonie

girren die Violinen wie Turteltäubchen; die Flöte vermiſcht ihre ſüßeſten Seufzer mit ihren verliebteſten Trillern; wenn die Stimme ſchweigt, ſo ſprechen ihre Verbündeten und Gevattern, die Inſtrumente für ſie. Man gebe Achtung, ich bitte, auf dieſen Gang von vier Tacten, der in der Singſtimme das Motiv der Arie, durch Sechszehntel variirt, wieder herbeiführt, damit es ſich genau der Anlage des Ritornells anpaſſe. Es ſind fünf Inſtrumente: das Fagott, das mit dem Violoncell geht, in obligater und fortgeſetzter Stimme; die Flöte, welche ſie nachahmt, aber in contrairem Sinne; das Horn, welches die Note des Baſſes auszuhalten hat; und das Hoboe, welches in ſynkopirten Achteln die Tonleiter hinabgeht, und die flüchtigen Diſſonanzen mildert, die ebenſo ſchnell aufgelöst als gefühlt werden. Nichts kitzelt das Ohr köſtlicher als die Paſſage; was die Vocalmelodie anbelangt, ſo drückt ſie die rein ländliche Natürlichkeit und Offenherzigkeit aus, ſie iſt die unſchuldige kleine Zerlina, die an ihren lieben Maſetto die zärtlichſten Liebkoſungen verſchwendet und im treuherzigſten Tone fragt, was ſie denn eigentlich gethan habe, daß ſie ſo hart behandelt werde. Als beſcheidener, aber ſehr getreuer Repräſentant des ſtarken Geſchlechts bei dieſer Veranlaſſung, zeigt Maſetto nicht die geringſte Luſt mehr, zuzuſchlagen, kaum widerſteht er noch dem Wunſche, die Schelmin zu umarmen. Ach wer von uns war nicht ſchon tauſendmal für einmal in ſeinem Leben **masetto** und **masetissimo** (Pinſel). Das Allegro kündigt den großen Triumph der Frau an. ***Pace, pace o vita mia.*** Von dieſem Augenblicke an werden Kunſt und Künſtlichkeit, die im Andante

entwickelt worden, unnöthig; das Violoncell gibt seinen schlangenförmig gewundenen Gang auf, und eilt in besonderen Tonabstufungen und unruhigen Arpeggien dahin; das Orchester begleitet nur noch; Zerlina überläßt sich einer ausgelassenen Freude, und die Arie endigt mit den Strichen des Basses, welche die Stimme noch um einige Tacte überdauern, und wie ein fernes Hohnlachen pianissimo nachbrummen.

Wir sind jetzt bei dem Finale des ersten Actes angelangt, der ebenso ein Meisterwerk des Musikers wie des Dichters ist. In diesem, ewig als Muster dastehenden Finale, ist die Handlung mit einer Kunst geführt, welcher sich der vollendetste dramatische Autor nicht schämen würde. Die Situationen entwickeln sich ganz natürlich aus einander; das Ernste mischt sich mit dem Lieblichen, das Komische mit dem Tragischen, ohne allen Zwang und Verlegenheit. Jeder spricht in seiner Sprache und handelt so wie er muß; die Personen sammeln und gruppiren sich, nicht allein um des Publicums willen, welches da ist, um sie singen zu hören, sondern auch um ihrer eigenen Angelegenheiten willen, was sie nöthigt, nach besten Kräften zu singen; und endlich, inmitten von all' diesem eine wundervolle Steigerung, eine Reihenfolge von stets belebteren, interessanten und vollständiger werdenden Bildern, welche die Totalität der Hilfsmittel des Musikers, gewissermaßen ein sich selbst Ueberbieten verlangen, und die am Schlusse, wie auf die letzte Stufe an einer Leiter zur Höhe, das Maximum der Effecte stellt, das erreicht werden kann.

Diese herrliche und progressive Entwickelung legte dem

beiden Schöpfern des Finales die Pflicht auf, es gleich der Tonleiter mit dem untersten Tone zu beginnen. Es ist Anfangs nichts als neu ausgebrochener Zwist zwischen den Brautleuten, ein eheliches Duett, in welchem Masetto einen mit seiner Rolle ganz übereinstimmenden lyrischen Charakter entwickelt. Mozart hatte sicher gehört, wie die Bauern im Zorne mit ihren Pferden oder ihren Frauen reden, und wie die Frauen, ob Bäuerinnen oder nicht, ihren Männern antworten, wenn sie nicht mehr wissen, was sie sagen sollen. Ein Duett voll Originalität und Schalkhaftigkeit. Dießmal ist der wirkliche Oberherr des Hauswesens genöthigt, seinen Willen dem des nominalen Oberherrn unterzuordnen. Don Juan erscheint und mit ihm nimmt das Fest in prächtigen Accorden seinen Anfang. *Su corragio o buona gente.* Unterhalte dich Gesindel, iß, trinke, tanze so viel dir beliebt. Und die guten Leute glauben, nicht tief genug sich verbeugen, nicht genug schreien zu können, vor lauter Dankbarkeit über so freigebige Anerbietungen. Ein halb gebieterischer, halb gnädiger Wink fordert sie auf in's Haus einzutreten. Die Menge verläuft sich nach und nach, der Chor verliert sich in der Ferne und es bleibt nur noch ein C übrig, in kurzen Strichen von der zweiten Violine markirt, als Tonica auf dem letzten Tacte des Chors und Dominante des folgenden Tactes, welches C ein anderes Duett, etwas weniges von dem ersten verschieden, herbeiführt. Andante aus F Minore $^3/_4$. Giovanni, der mit Zerlinen allein geblieben ist, findet bei ihr seine Stimme und seinen Ausdruck von *Là ci darem* wieder. Mag Zerlina auch singen: *ah lasciate mi andar*

via; ihre Töne verrathen sie; ihr Herz schlägt noch sehr zärtlich bei'm Anblick des liebenswürdigen Cavaliers. Plötzlich zerstört aber eine Modulation den Zauber, welche wie ein unangenehmer Mißton das Ohr trifft. **Massetto!** Sì **Massetto!** erwidert die ungelegen erscheinende Person. So komm doch, du Ungezogener: *La poverina non può più star senza di te.* Diese wohlwollende Anrede Giovanni's schließt mit einer Cadenz in Trillern vom komischsten Ernste, welche Masetto Note für Note ihm zurückgibt: *capisco si Signore.* Man kann sich nichts köstlicheres Komisches denken. In diesem Augenblicke ertönt die Ballmusik (Allegretto $^2/_4$) aus dem Innern des Hauses, dessen Facade immer mehr erleuchtet wird, je mehr die Dunkelheit auf der Scene zunimmt. Fröhlicher Lärm und **crescendo** im Orchester. Die Brautleute vereinigen sich mit ihren pebleijischen Genossen und räumen guter Gesellschaft das Feld. Anna, Elvira und Octavio erscheinen maskirt und in schwarzen Domino's. Der Minoreton, der sie ankündigt, beweist, daß diese Personen nicht in der Absicht, um zu tanzen, sich zu dem Feste begeben. Wie sehr erkennt man gleich die Tochter des Commandeurs an den ersten Worten, die sie in diese musikalische Unterredung wirft: *Il passo è pericoloso.* Stets groß und pathetisch! Die Stimme des Balles dringt auf's Neue zu den Zuhörern; man spielt das berühmte Menuet auf, welchem sich sogleich ein köstliches Gespräch, komisch von einer, ernst von der andern Seite, zwischen Giovanni und Leporello, die sich am Fenster zeigen, und den Masken auf der Straße entspinnt. Diese werden zu dem Feste eingeladen, was sie an-

nehmen. Ehe sie aber die Schwelle des Verderbens betreten, welche die Unschuld nie ungestraft überschreitet, rufen die Masken den Himmel an, sie zu unterstützen und zu kräftigen. Adagio aus BDur $^4/_4$, bei dem das Quartett gänzlich schweigt. Auf den Accorden der Blasinstrumente getragen, erheben sich die Stimmen und strahlen in dieser ätherischen Harmonie. Der Erguß dieser drei Seelen, welche dasselbe Gelübde zusammengeführt hat, obgleich ihre Grundstoffe sonst sehr verschiedenartig sind, vereinigt sich im Gebete, ohne sich aber darin zu vermengen. Elvira nimmt einen erhabenen Aufflug; aber nur Anna allein ist fähig, sich in diesen hohen Regionen der Extase zu halten, in denen ihre Seele wie zu Hause ist. Sie ist es, welche die Anrufung mit dem vollen Vertrauen in die Gerechtigkeit Gottes leitet; sie ist der strahlende Mittelpunct der Gruppe. Octavio's Partie, die wenigst hervorragende unter den dreien, ist so angelegt, daß sie nur den beiden anderen das vortheilhafteste Relief verleiht. Kein Meister hat je wie Mozart das Geheimniß der Combination der Perioden und das Verflechten der Partieen mit mehrfacher Anlage so verstanden, wie Mozart; eine Kunst, welche hauptsächlich den unaussprechlichen Effect des Terzetts der Masken, das lichtvolle Wogen, Ab- und Zuströmen der Melodie hervorbringt, welche uns das Gemälde des Musikers wie eine lebende Malerei, in den Lüften von einer dreifachen Morgenröthe getragen, zeigt. Das in den gedehnten Accorden angelegte Accompagnement hat keine andere Figur als Arpeggien der Clarinette, in den tiefen Tönen des Instruments, welche da und dort mit dem Gange des Ge-

fanges verbunden ſind. Im Ritornell hören wir den Schluß der Anrufung im Orcheſter von Mund zu Mund und fortwährend ſteigend gehen; wie wenn unſichtbare Mächte im Raume ſich ausbreiteten, um die Ergießungen des Herzens vor den höchſten Thron zu bringen.

Dieſe Scene iſt ein neuer Fortſchritt in der idealen Handlung, welche ſich hinter der materiellen Handlung des Dramas verbirgt, eine zweite Berufung der Wunder, welche ſich erfüllen ſollen.

Die Scene verändert ſich; wir ſind im Hauſe Don Juan's, mitten im Feſte. Ehe wir ſehen, was darin vorgeht, geziemt es ſich, einen Blick auf die Localitäten zu werfen und einige Worte über die ſceniſche Anordnung zu ſagen, die hier von der höchſten Wichtigkeit iſt. Auf manchen Theatern iſt die Anordnung gerade ſo, wie ſie nicht ſeyn ſoll, und geradezu der Anordnung Mozart's zuwider, ſo daß die originellſten Effecte der Ballſcene für die Augen ſowohl, wie für die Ohren verloren gehen. Mozart hat drei Tanzorcheſter auf der Bühne vorgezeichnet, während man manchmal gar keines trifft, und Alles in dem dramatiſchen Orcheſter vereinigt, das heißt Alles bunt durch einander findet. Mozart läßt zu gleicher Zeit drei Tänze ausführen, ein Menuet, einen Contretanz und einen Walzer, was natürlicher Weiſe drei in einander laufende Säle vorausſetzen läßt, denn es wäre ſehr ſchwierig, in demſelben Zimmer nach dem $^3/_4$, $^2/_4$ und $^3/_8$ Tacte zu tanzen. Muſiker und Tänzer müßten den Tact verlieren. Um dieſe Verlegenheit zu vermeiden, hat man auf Theatern, welche nur ein Gemach

vorstellen, nur das Menuet tanzen lassen, ohne aber den Contretanz und den Walzer im Orchester zu streichen, woraus ein Untereinander entstand, den Nichts dem Zuhörer erklärt. Außerdem führten nur eine oder zwei Violinen jeden dieser Tänze aus, ohne die speciellen Bässe, welche der Componist ihnen gegeben hat, und so kam es, daß nicht ein genau unterscheidbarer Satz dieser Instrumente, die sich in der Masse des Orchesters verloren, das Ohr erreichte. Sie dienten nur dazu, das Menuet zu verderben. Wir glauben, daß zum melodischen und rhythmischen Verständnisse einer Combination, welche so wundervoll und so natürlich den Tumult der Orgie, die ihren höchsten Grad erreicht hat, die numerischen Kräfte des zweiten und dritten Orchesters, aus der Hälfte der Musiker bestehen muß, welche im Hauptorchester spielen. Vier Violinen und ein Contrabaß für jedes, wenn zum Beispiel zwanzig Instrumentisten im Menuet beschäftigt sind. Folgen wir nun unserer imaginären Vorstellung der Oper, welche das Fallen des Vorhangs nach dem Terzett einen Augenblick unterbrochen hatte, um uns die Unannehmlichkeit des Anblicks der Vorbereitungen zu ersparen. — Ein herrlich decorirter und beleuchteter Saal stößt im Hintergrunde an zwei andere Säle oder Gallerieen, die sich in der Perspective zeigen, und ebenso erhellt und mit Menschen angefüllt sind. An jeder der Thüren, die dahin führen, steht eine Gruppe Musiker; das Hauptorchester befindet sich voran an der Scene. Dieses Orchester ist für die gute Gesellschaft; es ist vollständig; zwei Violinen, Bratsche, Baß, Hörner und Hoboen, lauter feine Herren, in großer Toilette

aus dem vergangenen Jahrhunderte, gepudert und mit dem Degen an der Seite. Es sind dieß Musiker, wie man die Künstler benennen würde. Die Nebenorchester sind für das Vergnügen der Landleute bestimmt; einige Violinen und ein Baß reichen hier aus. Da gibt es keine Herren mehr, weder rechts noch links, sondern auf jeder Seite befindet sich ein halbes Dutzend grotesker Gestalten, mit zerrissenen Ellbogen, sichtbar werdenden Hosenträgern und geröthetem Nasen. Jede Bande hat einen Tisch vor sich mit Pulten darauf, der Form wegen, und Weinbouteillen ohne Gläser, das nothwendige Hilfsmittel für das Executiren. Dieß sind Musikanten, wie man diese Spielleute benennen würde. Die auf der Bühne zerstreuten Gruppen stellen die malerische Unordnung eines Gemäldes von Teniers vor. Hier eine Gesellschaft Trinker; oder ein zärtliches Pärchen, das seine Gefühle durch Pantomimen verräth; weiter entfernt einige Individuen, die Karten spielen; andere, die philosophisch sich von Bacchus in Morpheus' Arme werfen; andere unter dem Tische sind schon so weit, noch weiter einige mit Federn und Stickereien geschmückte Tänzer, welche mit ihren ländlichen Damen am Arme auf- und abgehen, bis der Tanz wieder seinen Anfang nimmt. Auf allen Nähten galonnirte Lakaien gehen mit Erfrischungen umher und bedienen diese Bauern in der Haltung des tiefsten Respects. Damen und Herren benützen ohne Bedenken die Gastfreiheit, welche ihnen geboten wird. Mitten in der Orgie bewegt sich der, welcher die Seele derselben ist, in glänzendem Anzuge, der seine schöne Gestalt noch mehr heraushebt, und ertheilt mit un-

nachahmlicher Anmuth eines Amphitryon Leporello, seinem Haushofmeister, seine Befehle. Dieses ganze Gemälde entfaltet sich von selbst der Phantasie, während des Allegros aus EsDur $^6/_8$, welches uns in die großen Gemächer Don Giovanni's einführt. Es ist dieß eines jener Stücke in unserer Oper, welches die größten Componisten laut oder stillschweigend über alle Bestrebungen der Nachahmung und der Nacheiferung stellen; es gibt dagegen wieder andere, von denen Jeder glaubt, daß er sie eben so gut zu machen verstünde. Welche davon waren am schwierigsten zu machen? Wir werden es von dem Augenblicke an erfahren, sobald Eines oder das Andere erreicht worden ist. Im Gebiete der leichten Musik erscheint sicher nichts leichter als dieses Allegro $^6/_8$, das auf das erhabene und gelehrte Terzett der drei Masken folgt. Eine Musik, welche, ohne gerade Tanzmusik zu seyn, in den Zwischenacten eines Balles oder allein gespielt werden könnte, weil sie gleichsam unabhängig von den Gesangsstimmen ist. Die Stimmen ihrerseits singen und declamiren nach dieser vollständigen, in allen ihren Sätzen von Anfang bis zu Ende verbundenen Melodie, wie wenn sie ebenso wenig um das Orchester sich bekümmerten, wie dieses um sie. Der Geist des Balles belebt die Instrumentation; in den Gesangspartieen finden sich alle die kleinen Vorfallenheiten und Intriguen, die unzertrennlich mit einer tanzenden Gesellschaft verbunden sind, ausführlich beschrieben. Wir haben den Eifersüchtigen, der seine Frau überwacht und den Junggesellen, der auf zierliche Weise Jagd auf sie macht, ohne daß es aber den Anschein hat. Giovanni und Leporello sind dem

Aeußern nach mit nichts beſchäftigt, als bei ſich die Honneurs zu machen. *Ehi caffe!* ciocolate! *sorbetti! confetti!* Bei Maſetto will aber nichts anſchlagen. *La briccona fa feste*, das iſt es, was ihn beſchäftigt, ihn quält und ihm den Biſſen im Schlunde ſtecken bleiben macht. Wie Zerlina die verzerrten Geſichtszüge des lieben Mannes ſieht, ſo kann ſie nicht umhin, zu lächeln und Don Juan nachzuſprechen: *Quel Maſetto mi par stralunato.* Schon wirkt der Ball bei ihr. Um ſo ſchlimmer für den, welcher die Dummheit beging, ſie hinzuführen. Wir kennen keine abgerundeteren Melodieen, leichtere Anmuth, vollkommenere Natürlichkeit, munterere Fröhlichkeit, keine täuſchendere dramatiſche Illuſion, als dieſes Tempo.

Maeſtoſo, $^2/_4$ aus CDur, das Orcheſter mit allen Inſtrumenten, Trompeten und Pauken. Leporello geht mit der hochtrabenden Wichtigkeit eines Ceremonienmeiſters den Masken entgegen, der den Auftrag hat, die Würdenträger, welche bei einer Hofgala figuriren, an ihre Plätze zu geleiten. *Venite piu avanti, vezzose mascherette.* Giovanni, welcher keine Damen im eigentlichen Sinne des Wortes erwartete, erkennt in den Angekommenen Leute ſeines Standes. Er empfängt ſie auf eine Weiſe, in welcher ſich die Würde des vornehmen Mannes ausſpricht, der ſich wohl bei dem Volke vergeſſen kann, wenn er ſeine Gründe dazu hat, nicht aber bei ſeines Gleichen. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta.* Und der Chor fällt rauſchend ein: *Viva, viva la liberta!* Wenn die Anrufung der Freiheit mit dieſer Macht in der Menge ertönt, ſo entſteht nie etwas Gutes

daraus, wie man weiß. Man wird es sehen. Giovanni befiehlt, daß der Tanz wieder beginne und die Tänzer stellen sich auf ihre Plätze; das dramatische Orchester pausirt, und das erste Orchester spielt das Menuet, das wir schon aus der Ferne gehört haben. Dieses Mal geht es aus einem höhern Tone, aus G. Die im vordern Saale vereinigten Paare führen das Menuet im edeln und pompensen Schritte aus, in welchem der ältere Vestris Stoff zu so tiefsinnigen Betrachtungen fand. Giovanni tanzt in Erwartung eines Bessern mit Zerlinen und spricht mit ihr; Masetto, welcher Leporello's besonderer Aufmerksamkeit anempfohlen ist, und der sich ihm als Partner aufzudringen sucht, wehrt sich gegen den Schelmen wie ein widerspenstiger Bock, den man an den Hörnern zerrt. Anna, welche diese Manoeuvres mit ansieht, kann ihren Unwillen nicht zurückhalten, und spricht ihn in dem energischen Satze aus: *Resister non poss'io.* Elvira und Octavio beschwören sie, sich zu mäßigen. Unterdessen erfaßt die Tanzlust alle Anwesenden in dem zweiten Saale; dort will man aber kein Menuet, sondern verlangt einen Contretanz. Das Orchester Nr. 2 stimmt G, D, A, E. Das Baß brummt sein G, um es etwas herabzustimmen, worauf nach einem Präludium der muntere $^2/_4$ Tact beginnt. Im dritten Saale will man einen Walzer. Das Orchester Nr. 3, nachdem es gestimmt und präludirt hat, fällt in ein höllisches Tempo; die Paare fliegen in dem Wirbel des $^3/_8$ Tactes umher, stoßen, treten sich und fallen, durch das Zusammentreffen und durch den reichlich genossenen Wein aus dem Gleichgewichte gebracht, zu Boden.

Wenn die Zuschauer den Contretanz und den Walzer *sehen*, so werden sie auch die Musik *verstehen*. Und was geschieht denn mit dem Menuet? Das Menuet, dessen spanische Grandezza sich keinen Augenblick um des Dramas willen aus der Fassung bringen ließ, geräth auch durch die Sprünge in den anderen Sälen nicht in Unordnung. Mag die Welt neben dem Menuet in Trümmer gehen, so läßt es sich doch nicht um ein Jota aus seinem Gange bringen. Und die Angelegenheiten der handelnden Personen? Diese gehen, wie man sie immer in derlei Fällen gehen sieht; das heißt, das dreifache Tempo des Balles, weit entfernt, irgend ein Hinderniß zu veranlassen, begünstigt sie!

Auf die angegebene Weise drei verschiedene Rhythmen zusammenzusetzen, ist in der Composition keine so außerordentlich schwierige Aufgabe. Das Kunststück liegt aber auch nicht darin. Der große Zug des Genius in dieser Gattung von musikalischem Hexen-Sabbat ist in der Erfindung der Melodie des Menuets zu suchen, welche Anfangs in ihrer Eigenschaft als Hauptgesang, einfach, klar, dem Ohre angenehm, vollkommen abgemessen und ganz dem Charakter des Schrittes, den sie leitet, anpassend seyn mußte. Zweitens mußte sie sich mit wundervoller Geschmeidigkeit zu den melodischen und declamatorischen Sätzen der Sänger herbeilassen, das heißt zu der Sprache der verschiedenartigsten Leidenschaften. Endlich mußte drittens diese Melodie die beiden anderen Instrumental-Melodieen tragen, die mit dem Menuet und unter sich contrastirten, nicht allein durch den Rhythmus, sondern durch die Wahl der Figuren, und den ästhetischen Charakter

jeder dieſer drei Tänze. Man trenne dieſe Melodieen und höre ſie vereinzelt. Die des Menuets geht im Proceſſionsſchritte; die des Contretanzes iſt lebhaft, ohne zu raſch zu gehen; die des Walzers geht wie der Wind. Dieſe außerordentliche Raſchheit kommt daher, weil der Walzer, in Beziehung auf die beiden anderen Rhythmen nicht ganz genau $^3/_8$ Tact iſt. Seine punctirten Viertel haben in dem Haupttempo nur den Werth der einfachen Viertel, ſo daß ein Tact im Menuet gleich drei Walzertacten iſt.

Mit einem Male wird aber ein Geſchrei hinter den Couliſſen hörbar. *Gente ajuto!* Die drei Orcheſter und ſämmtliche Tanzende halten zugleich inne, und das dramatiſche Orcheſter, das während des Balles pauſirt hatte, fällt ungeſtüm mit einem Allegro assai $^4/_4$ aus EsDur ein, das mit einem kräftigen Uniſono beginnt, welches Note für Note einer Scene aus Idomeneo entnommen iſt. Man ſtürzt der Seitenthüre zu, durch welche Zerlina entführt worden iſt. *Ora grida da quel lato, Ah gittiamo giù la porta.* Unter dieſe drohenden Sätze miſchen ſich, in bewunderungswürdiger Modulation, die klagenden Rufe des Opfers. Die Violinen nehmen in kräftigen Strichen die toniſchen und dominanten Accorde aus D Moll, die Thüre gibt nach. FDur, $^4/_4$ Andante maestoso. Zerlina iſt gerettet; mit ihr erſcheint Don Juan, Leporello an den Haaren hereinſchleifend: *Ecco il birbo!* Ein elendes Poſſenſpiel, von dem Niemand ſich täuſchen läßt. Er weiß dieß wohl; denn für alle Fälle hat er Piſtolen in ſeinen Gürtel geſteckt. Die maskirten Perſonen nehmen die Larven ab; Giovanni erſchrickt etwas, wie er ſie

erkennt. Schöne Sätze in kanonischer Nachahmung, vor Zorn erzitternde Worte, Sylben, die eine nach der andern fallen, wie um schwerer auf dem Gewissen des Missethäters zu wiegen. *Tutto tut-to gia-si sa.* Jeder bringt für sich seine Beschwerden vor. Bald findet aber der Unwille Aller eine gemeinsame Stimme; der großartige Sturm bricht endlich in dem Chore aus: *Trema, trema scellerato,* die Krone aller Finale's. CDur Allegro. Die Heftigkeit des ersten Stoßes ist so groß, daß selbst Giovanni davon ergriffen wird: *E confusa la mia testa.* Seine in Antworten und Erwiderungen auf die immer ungestümer werdenden Anklagen des Chors zeigen uns diese Person in einem neuen Lichte. Bis jetzt hatte Don Juan nichts gethan, als mit der Menschheit gespielt; ein Mord, zwei Verführungsversuche, das waren Kleinigkeiten. Nun erhebt er sich, um dieselbe zu bekämpfen in der ganzen Größe seiner titanischen Natur. Es wird keine verzweiflungsvolle Anstrengung unversucht gelassen, um ihn zu erschüttern; es gibt keine Verwünschung, die man nicht auf das Haupt des Schuldigen herabruft. Zuerst vereinigt sich diese zornige Masse in einem Unisono, das sich convulsivisch auf die scharfe und unharmonische Intervalle der vereinigten Terze stützt: *fie-ro crudele;* dann trifft sie wie der Blitz in der Octave *trema;* und kämpft endlich in einer herabsteigenden chromatischen Tonleiter mit wahnsinniger Beharrlichkeit gegen den Baß: *Trema, trema, trema o scellerato.* Der Verwünschung des menschlichen Geschlechtes schließt sich selbst der Himmel gegen den Gottlosen an, der Sturm vermischt seine donnernde Harmonie

mit der harmoniſchen Wuth des Chors und des Orcheſters; Blitze leuchten und kreuzen ſich in den Triolen der Violinen. Dieſer Sturm der Stimmen und Inſtrumente wächſ't immer mehr in Terzen und Quintenſprüngen und erhebt ſich mit Hilfe der Modulation höher und höher, wie wenn er bis zu den Wolken hinaufſteigen und ſich mit dem Donner vereinigen wollte. Es iſt nicht möglich, den Schöpfer einer ſolchen Muſik zu loben, aber dem Dichter müſſen wir danken, der ihn dazu inſpirirt hat.

Odi il tuon della vendetta
Che ti fischia d'ogni intorno
Sul tuo capo in questo giorno
Se suo fulmine cadra.

Don Juan, der Anfangs verwirrt, oder beſſer geſagt, ſich in ſeinen Erwartungen getäuſcht ſieht, wird im Angeſichte der Gefahr wieder ruhig. Der Anblick einer wüthenden Menge, die ihm an's Leben will, das Blinken eines gezogenen Degens, das Rollen des Donners geben ihn ſich ſelbſt wieder; er findet ſeine Faſſung wieder, je mehr die Welt unter ihm zu wanken ſcheint, und er ruft im vollen Bewußtſeyn ſeiner Kraft, er allein dem Chore, dem Orcheſter und dem Sturme die Wage haltend: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa.* Wie vieler Größe bedurfte es, um das in dieſem Satze enthaltene Bild zu verwirklichen, welches an und für ſich nichts als eine ziemlich banale Hyperbel iſt, weil ſie für die Poeſie in Verſen zu viel ſagt. Wenn man aber dieſe donnernde Stimme hört, welche die Maſſen des Chors theilt und mit dem

Sturme wetteifert, welche den ganzen Chor nach ſich zieht und ihn in dem beſchleunigten und kanoniſchen Tempo kreiſeln macht, das ſie dem Stücke gegen das Ende einprägt, dann hört der oben erwähnte Text auf, metaphoriſch zu ſeyn. Das Eiſen blinkt in den Händen Giovanni's; ſein Blick gleicht dem der lebend gewordenen Meduſa; die Menge tritt unwillkürlich zurück, um ihm Platz zu machen. Nachdem er, ohne weiteres Hinderniß, bis in den Hintergrund der Bühne gekommen iſt, ſteckt er ſeinen Degen wieder ein, ſchießt ſeine Piſtolen in die Luft los und verſchwindet unter einem hölliſchen Gelächter, wie da Ponte es ſagte. Der Muſiker läßt ihm zu dieſer Pantomine neue Tacte im Ritornell.

In Erwartung des zweiten Actes überlegen wir mit dem Regiſſeur, wie und wo dieſer Act anfangen ſoll. Als Don Giovanni für die italieniſche Oper in Wien in die Scene geſetzt wurde, fügte Mozart vier neue Nummern hinzu, welche ſpäter in Form eines Supplements der Partitur einverleibt wurden, ohne daß aber die bezüglichen Stellen angegeben worden wären, welche ſie in dem Drama einnehmen ſollten. Dieſe vier Nummern ſind: 1) die Arie der Elvira, der ein obligates Recitativ vorangeht: *Mi tradì quell' alma ingrata.* 2) Eine Arie für Maſetto: *Ho capito Signor.* 3) Die Arie Octavio's: *Dalla sua pace la mia dipende* und 4) ein Duett zwiſchen Leporello und Zerlina: *Per queste tue manine.*

Ho capito iſt eine Arie mit ebenſo galanter Wendung und einer ebenſo feinen Declamation, als die Phraſen Maſetto's zu Anfange des erſten Finale's; aber das Duett *presto*

presto ist besser als die Arie und charakterisirt die Person auf viel originellere Weise. Es war unnöthig, das Signalement des Individuums zu wiederholen; denn eine Null mit einer Null multiplicirt wird immer wieder eine Null geben.

Was die Nummer 4) anbelangt, so sieht man in der Partitur, daß sie sich der Arie Leporello's anschließen muß. *Ah pietà, signori miei.* Es ist dieß eine dem Musiker abgezwungene Concession, zu Gunsten des Localgeschmackes des wenigst fashionablen Theils seines Publicums. Herr Rochlitz gibt den Directionen, welche versucht seyn sollten, eine unserer Oper so wenig würdige Scene zu benützen, folgenden Rath: „Zerlina trifft Leporello, gleich viel wo; sie hält ihn fest, gleichviel an was, Leporello entledigt sich seiner Bande, gleichviel wie, und entwischt." Wir haben nie das Mißvergnügen gehabt, diese flache Posse auf irgend einem Theater zu sehen.

Wenn die schönste unter allen Tenor-Arien, *Il mio tesoro intanto,* die Mittel des Sängers übersteigen sollte, so wäre die Cavatine, welche sie auf dem Theater in Wien zu ersetzen hatte, eine recht schöne Nummer als Austausch. Fließend, melodisch, lieblich, leidenschaftlich, Octavio's Persönlichkeit herrlich zusagend, zeichnet sie sich durch Originalität der Erfindung, durch auserlesene Bruchstücke des instrumentalen Dialogs und durch eine Modulation aus Es Dur in E Moll, die von hinreißendem Effect ist, aus. Es gibt sicher keinen Musikfreund, der nicht die Erhaltung dieser köstlichen Cavatine wünschte, aber die Schwierigkeit ist die, zu wissen, wo man sie in einem Drama anbringen soll, in

welchem die Musik das Libretto so zu sagen überflügelt. Wenn man aber durchaus darauf besteht, so wollen wir ihm seine Reihenfolge nach dem Duett im zweiten Acte anweisen: *Fuggi crudele, fuggi!* oder, wenn man lieber will, nach der Arie: *Or sai chi l'onore.* Sie wird sich dort etwas beengt, ein wenig gedrückt fühlen vielleicht; allein man weiß ihr gewiß keine andere Stelle anzuweisen.

Nun bleibt noch die große Arie Elvira's. Die Erhaltung derselben zu bekämpfen oder die Unterdrückung eines solchen Stückes zu beantragen, wäre ein musikalisches Majestätsverbrechen ersten Ranges, dessen wir uns sicher nicht schuldig machen möchten. Diese Handlung oder vielmehr Frevelthat der Unterdrückung müßte in ihrer ganzen Abscheulichkeit auf die zurückfallen, die die Schuld trifft; entweder auf die Regie des Theaters oder auf die Sängerinnen; wenn nicht eine höhere Macht sie entschuldigt, zum Beispiel die Unmöglichkeit, diese Arie singen zu können. Sie ist in der That sehr schwer und liegt sehr hoch, wie Alles, was Mozart nach dem Willen der Cavaglieri geschrieben hat. Für uns handelt es sich allein darum, ihr die passendste Stelle anzuweisen. In seiner deutschen Uebersetzung des Don Juan weis't ihr Herr Rochlitz ihre Stelle nach der Register-Arie an. In dramatischer Hinsicht ist diese Stelle gut gewählt, aber nicht so gut, wie wir glauben, hinsichtlich der musikalischen Convenienzen, weil die erste Arie Elvira's: *Ah chi mi dice mai* unmittelbar der Register-Arie vorangeht, und aus EsDur ist, gerade wie auch *Mi tradì quell' alma ingrata.* Zwei so beträchtliche Nummern, die nur durch

eine Scene getrennt, von derselben Person und aus derselben Tonart gesungen werden, sind weder für die Sängerin, noch für das Publicum von Vortheil. Wir würden aus diesem Grunde eine andere Wahl treffen und Elvira's Arie zu Anfang des zweiten Actes einschieben, eine Anordnung, von der wir glauben, daß sie Vortheile aller Art in sich schließt. Erstens gleicht sie die beiden Acte der Oper hinsichtlich der quantitativen und qualicativen Vertheilung der Stücke mehr aus; sie verleiht der Wiederaufnahme der Handlung einen imposanten und grandiosen Anfang; sie gibt der Sängerin Zeit, Athem zu schöpfen zur Ausführung ihrer Haupt- und schwierigsten Arie, und erlaubt endlich dem Buffo-Duett, welches die erste Nummer des zweiten Actes in der Partitur ist, sogleich nach Elviren's Abgang seinen Anfang zu nehmen, da die Tonart GDur ganz wohl auf die von EsDur, ohne vermittelnden Accord folgen kann.

Man beginnt. Die Bühne, schwach vom Monde beleuchtet, stellt einen mit Bäumen bepflanzten Ort dar, hinter denen sich eine malerische Landschaft bemerklich macht. Der Mond ist nicht sichtbar, sondern man gewahrt seine Nähe nur durch den Wechsel des Lichtes auf einem Baumschlage. Rechts befindet sich ein Haus, an dessen Façade ein Balcon angebracht ist. Elvira, welche gegen eilf Uhr Abends ganz niedergedrückt von all' dem, was sie bei dem abscheulichen Feste Don Juan's gesehen, nach Hause kommt, hat sich ganz schwermüthig vor ihrer Thüre niedergesetzt. Sie dachte an das Schicksal, welches der Undankbare sich bereitet; sie ahnte die furchtbare Strafe, der er unvermeidlich entgegen geht; und obgleich sie

Rache auf sein Haupt hernieder beschwört, so zittert sie doch vor dem Gedanken, daß ihre Wünsche erfüllt werden möchten. Diese Gedanken, welche sie während des Zwischenactes beschäftigt haben, machen sich bei'm Aufziehen des Vorhanges in einem lyrischen Erguße Luft. Elvira erhebt sich auch und declamirt mit bewegter Stimme das herrliche instrumentirte Recitativ: *In quali eccesi o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avvolto il sciagurato.* Man sieht, wie sehr der Text mit der Stelle übereinstimmt, welche wir der Arie angewiesen haben: *Mi tradì quell' alma ingrata,* welche unter die gehört, welche am klarsten den Stempel ihres Verfassers tragen, und die am wenigsten irgend einer andern Arie, die wir kennen, gleicht. Die specielle Anlage und der besondere Charakter dieses wundervollen Stückes liegen in etwas, was Mozart hier weder aus der dramatischen Situation geschöpft hat, denn es ist keine Situation im eigentlichen Sinne des Wortes vorhanden, noch aus den Worten, die sich weder auf den psychologischen Charakter der Person beziehen, noch beziehen konnten. Elvira, im Kampfe zwischen Liebe und Rache, in welcher völlig sich entgegen laufende Empfindungen wogen, überläßt sich denselben nicht so, wie wenn unmittelbare und augenblicklich wirkende Ursachen diese nach einander in ihr erweckten; ihr Unglück datirt sich von länger her. Elvira prüft ihr Inneres; sie will sich von dem Rechnung ablegen, was sie empfindet; sie beschwört Erinnerungen herauf, die sich mit den Eindrücken des Augenblickes vermischen; sie befindet sich in einem Zustande unvollkommener Ruhe, in welcher die Empfindsamkeit durch eine

Art von unbeſtimmter Meditation oder Träumerei gemildert iſt; mit einem Worte, Elvira iſt aus dem Gebiete der angewandten Muſik in das der reinen Muſik übergegangen; und Mozart, entzückt über dieſe Entdeckung, behandelte in Folge deſſen die Nummer nach den Formen eines Inſtrumentalſtückes. Die zierlich ſich windende Melodie, die er anwendete, herrſcht beinahe ohne Unterbrechung, auf verſchiedene Weiſe wieder vorgebracht und nachgeahmt, in der Vocal- und Orcheſterſtimme, in Majoren und Minoren, in allen verwandten Tönen der Tonica vor. Sie dreht ſich um ihre Achſe wie ein Cylinder, deſſen Fläche, mit mancherlei Farben bemalt, die Augen blenden würde, indem er ihnen durch die Bewegung der Rotation ein bis in's Unendliche vermehrtes Farbenſpiel zeigt. Außer dem, was die Inſtrumente und die Stimme gemeinſchaftlich haben, kommt letzterer noch Manches ganz eigenthümlich zu; Sätze von der edelſten Declamation und die rührendſte Melodie, eine Menge Rouladen, wenn man überhaupt Paſſagen, die dem Thema entnommen ſind, und welche wie daſſelbe in Achteln Allegretto $^4/_4$ gehen, Rouladen nennen kann. Wir würden ein Allegro ma non troppo vorziehen. Die Eindrücke dieſer Arie ſind ziemlich ſchwer zu beſchreiben, wie es im Allgemeinen bei allen Effecten der reinen Muſik der Fall iſt. Uebrigens wird Jedermann den Charakter einer ſanften und träumeriſchen Melancholie darin erkennen. Freuden der Jugend, goldene Träume, erſte Liebe und deren Hoffnungen, Schmerz über dieſes liebliche Alter, die einzige Poeſie, welche dem Menſchen übrig bleibt, welchen die Jahre und traurige Erfahrun-

gen alt gemacht haben; das iſt es, wenn man will, was Dir, freundlicher Leſer, das Stück ſagen wird, wenn Du vierzig und Deine Gattin dreißig Jahre alt iſt. So wenig unterſcheidbar dieſe Bilder Anfangs ſind, ſo ſtrahlen ſie immer deutlicher, je mehr das Thema ſich entwickelt, gleich den Sternen bei zunehmender Dunkelheit, und der Endeindruck bleibt um ſo tiefer und dauernder, als der Effect durch eine Reihenfolge von Combinationen geſteigert wurde, welche alle ſtreng aus derſelben pſychologiſchen und muſikaliſchen Einheit ſich herleiten.

Unterdeſſen hat Don Giovanni, gezwungen auf ſeine Abſichten auf Zerlina abzuſtehen, bereits wieder einen andern Plan entworfen. Die Nacht iſt noch nicht weit vorgerückt, und eine Nacht zu verlieren, wäre für ihn ebenſo unglücklich geweſen, als für Titus einen Tag zu verlieren. Er durchſtreift mit Leporello die Straßen und kommt in dem Augenblicke auf der Scene an, in welchem Elvira ſie verlaſſen hat. Man hört hinter den Couliſſen die erſten Tacte des Duetts: *Eh via buffone*, eine allerliebſte Kleinigkeit, die ganz in dem Style des italieniſchen **parlando** componirt iſt. Lauter ſyllabiſche Noten. Leporello, der in dem Finale des erſten Actes für ſeine Dienſte ſo ſchlecht belohnt worden war, will ſich nicht mehr der Gefahr ausſetzen, zum Spaſſe getödtet zu werden; er will ſeinen Herrn verlaſſen. Giovanni ſucht ihn zurückzuhalten. Dieſes Duett iſt in ſeiner Art ſo vollkommen, daß es für die Sänger genügt, es richtig zu declamiren, um es ſo gut als möglich zu ſpielen. Die Stellung, der Blick, das Mienenſpiel, die lebhafte italieniſche

Geberdenſprache und die Art von Poſſen, die daraus entſtehen, alles dieß ſcheint deutlich in der Partitur vorgezeichnet. So wiederholt Leporello, nachdem er mit einer außerordentlichen Zungenfertigkeit die ſyllabiſchen Achtel: *no, no, no, no, etc.* durchlaufen hat, dieſes *no* in mehr bedeutungsvollem Tone auf einem Achtel, auf welches eine Pauſe folgt; nach dieſen letzten *no*, welches mit der vorhergehenden Note eine aufſteigende Terz bildet, ſieht man, wie Leporello plötzlich den Kopf erhebt und einen Blick voll Zorn und komiſcher Entſchloſſenheit auf Don Juan richtet. Mag der Andere auch ſagen: *va che sei matto, che sei matto, matto, matto, matto*, ſo erfolgt doch keine andere Antwort als daſſelbe *no*, das auf das zweite Tempo des Tactes ausgeſtoßen wird. Mit einer kräftigen und wohlklingenden Baßſtimme muß dieſes *no*, auf einem hohen D, den Effect von mehreren Piſtolenſchüſſen hervorbringen, welche nach dem Tacte abgefeuert werden. Man verlange aber dieſes Duett von Niemanden Anderem als von Italienern. Ueberſetzt hört es auf zu ſeyn.

Einige Goldſtücke ſtellen aber den Frieden zwiſchen Herrn und Diener wieder her, denn man wird wohl einſehen, daß zwiſchen dieſen beiden Individuen eine Trennung unmöglich iſt. Ohne Giovanni wäre Leporello nur eine träge und unnützliche Maſchine, deren Werth und Gebrauch Niemand kennte. Sobald unſere Leute wieder verſöhnt ſind, wird auch ſogleich der neue Feldzugsplan verabredet. Donna Elvira hat ein ſchönes und gefälliges Kammermädchen. Es handelt ſich darum, in die Feſtung einzudringen, indem man

den Feind aus den Mauern herauslockt. Der Feind, das heißt Elvira, zeigt sich oben am Fenster; der Plan der Belagerer ist eben so rasch ausgeführt, als entworfen. Sie wechseln die Kleider. Das glänzende Barett Don Juan's wird auf Leporello's gemeinen Kopf gesetzt; der gestickte Sammetmantel bedeckt die an die strengsten Züchtigungen gewöhnten Schultern; aber wie dem Sprichworte zum Trotze, das Kleid macht nicht den Mann, übernimmt es Don Juan selbst, die Puppe zu beleben, und für sie zu sprechen und zu gesticuliren, wie auf den griechischen Theatern, auf denen, wie man sagt, für jede Rolle zwei Schauspieler bestimmt waren. Während dieser Vorbereitungen streitet sich die arme Dame mit ihrem Herzen herum, das noch immer nach dem Undankbaren seufzt: *Ah taci ingiusto core.* Andante A Moll, $^6/_8$.

Die Situation, welche diesem Terzett zu Grunde liegt, ist an und für sich nichts als eine Posse. Giovanni richtet an Elvira Worte der tiefsten Reue und Leidenschaft; er will sich tödten, wenn er ihre Verzeihung nicht erhält; er verzerrt Leporello's Glieder, um der Pantomime seines seltsamen Repräsentanten Ausdruck und Adel zu verleihen. Elvira, stets glücklich betrogen zu werden, gleich viel auf welche Weise, läßt endlich diesem ingiusto core Recht wiederfahren, und kommt auf die Straße herab. Sicher hätte es hier Gelegenheit gegeben, das Parterre heiter zu stimmen, wenn der Musiker Elviren so aufgefaßt hätte, wie der Dichter; vergessen wir aber nicht, daß diese, im Libretto der Lächerlichkeit geweihte Person, einen edeln, großen und leidenschaftlichen Charakter besitzt, welcher in dem Ensemblestücke auf-

recht erhalten und selbst da, wo die Convenienzen des Gesanges ihr die erste Rolle anwiesen, vorherrschen mußte. Andererseits wendet Don Juan hier bald eine ironische und komische Declamation an, wie in dem Satze: *Ah credi mi! o m'uccido*, bald singt er aber wieder wie ein wahrhaft Verliebter, wie es diese melodische Cantilene aus CDur beweist: *Descendi o gioja bella.* Wie? verliebt in Elvira! Das eben nicht. Aber in wen sonst? Man wende einige Blätter um und man wird sehen, daß diese Cantilene von gioja bella Note für Note den Anfang des Liedes Nr. 3 enthält, welches Giovanni singt, um die Aufmerksamkeit der Soubrette zu erregen, die nach dem Weggehen der Gebieterin allein im Hause zurückgeblieben ist. Ist also die Behauptung nicht richtig, daß mit dem Terzett schon Don Juan ganz bei seiner neuen Flamme ist. Er beschäftigt sich mit Elviren nur in soweit, um sie als Hinderniß zu entfernen, und er täuscht sie um so mehr, als er nicht nothwendig hat, das Gefühl zu heucheln, das er ausdrückt; er fühlt es ganz aufrichtig, aber nur für eine Andere. Erkennen wir an, daß Mozart bei weitem mehr Geist besaß als sein Poet, der übrigens sehr vielen hatte. Nach diesen Entwürfen des Componisten ist aus dem Terzett: *Ah taci ingiusto core* etwas ganz Anderes geworden, als was Text und Situation zu versprechen schienen. Statt daß daraus ein Stück von der chargirtesten Komik geworden ist, gestaltete sich dieses Terzett zu einer höchst romantischen Composition, gelehrt in der Form, gefühlvoll in der Grundlage, aber, dergestalt nuancirt von unterdrückter Munterkeit, um-

sichtiger Ironie, wollüstigen Empfindungen und versilber Zärtlichkeit, daß wir es nicht wagen, seinen allgemeinen Charakter festzustellen. Da und dort durchziehen durchsichtige Schatten die Harmonie und mischen die Farben der Erwartung und des Geheimnisses hinein. Wenn man diese bezaubernde Musik hört, so denkt ein Nordländer unwillkürlich an die Nächte in Sevilla oder Neapel, an diese warmen und balsamischen Nächte, welche die Liebe heißer, kühner machen, und sie begünstigen.

Sobald Elvira mit Leporello fort ist, stimmt Don Juan seine Mandoline an, mit der er sich schon zuvor versehen hat, und als galanter Spanier fängt er an, unter den Fenstern seiner Schönen zu singen. Wir wußten dieß, trefflicher Musiker, von dem Augenblicke an, in dem er sang: *Voi chi sapete*, als die Frauen ihm den Beinamen Cherubin gegeben hatten. Fünfzehn oder sechszehn Jahre sind seitdem verflossen. Das Kind ist ein Mann geworden; der Sopran ein Bariton, der Cherubin ein Teufel; der Novize hat Myriaden von Frauen verschlungen, mit Rosine angefangen, welche die erste unter den tausend und drei, in der Rubrike *Ispagna* ist. Man wird begreifen, daß er nicht mehr so, wie ehemals singt. Die Romanze für den Pagen war mit der größten Sorgfalt componirt; diese galt einer Gräfin. In diesem Augenblicke handelt es sich aber um ein Kammermädchen, welche poetische und zu zierliche musikalische Sätze nicht verstünde; überdieß gibt sich Giovanni schon lange nicht mehr mit geschriebener Composition ab. Wenn er ein Lied, eine Serenade oder ein Notturno braucht,

verläßt er ſich auf ſein Improviſations-Talent. Und wer improviſirte nicht das Lied: *Dek vieni alla finestra*, deſſen Melodie fließt wie der Honig, von dem im zweiten Verſe die Rede iſt, und dieſe Arpeggien der Mandoline, welche das Ohr Jedem einprägt. Es liegen aber gewiſſe Accorde und eine gewiſſe Modulation darin, welche den Kennern beweiſen würden, daß der Dilettant mehr verſteht, als er durchſcheinen laſſen will. Wären nicht dieſe Armſeligkeiten, dieſe kleinen harmoniſchen Kunſtgriffe, ſo würde man jeden Tag ein halbes Dutzend Piecen dieſer Art machen. Sicher, aber wie viele auf dieſe Weiſe verwendeter Tage bedürfte es, ehe man eine Melodie von ſechszehn Tacten trifft, die ſo glatt, ſingend und für Jedermann ſingbar iſt, dabei aber zugleich eine friſche und ſüdliche Melodie, voll wollüſtigem Schmachten und verliebter Ungeduld enthält; mit einem Worte, eine Melodie, welche die Blüthe ihrer Neuheit und ihres Zaubers noch fünfzig Jahre nach ihrem Gebrauche und Mißbrauche ſich erhält. Verſuche es, muſikaliſcher Leſer, und mögeſt Du lange genug leben, um den Erfolg dieſer Probe ſelbſt beurtheilen zu können.

Don Juan verfolgt aber heute ein Verhängniß, welches zu beſiegen ihm nicht mehr gelingen ſoll. Seine beſt angelegten Unternehmungen ſcheitern elendiglich. Niemand zeigt ſich am Fenſter, und ſtatt der Schönen ſieht der getäuſchte Galan einen Haufen bewaffneter Leute kommen, deren Abſichten ihm ſehr verdächtig vorkommen. Es iſt Maſetto und ſeine Freunde, die ihn nächtlicher Weiſe aufſuchen, um ihn umzubringen. Es iſt dieß eine Art von Entſchädigung, welche das Schick-

sal Don Giovanni zugesteht, weil er auf das Vergnügen verzichten muß sich unter vier Augen mit Elvira's Zofe zu unterhalten, so wird ihm dafür das Glück zu Theil, Masetto eine Lection der Lebensart geben zu können; unter dem Schutze seiner Verkleidung schließt er sich kühn dem Haufen an; gibt sich für Leporello aus, billigt höchlichst den Plan der braven Leute und bietet sich an, sie selbst gegen sich selbst zu führen. Die strategischen Anordnungen, das Losungswort, die Art der Ausführung, das Signalement des Feindes, enthält die Arie Nr. 4. *Metà di voi quà vadano,* ein auf drollige italienische Weise declamirtes Stück, das mit unendlich vieler Kunst und Interesse instrumentirt, und voll feiner, boshafter und komischer Intentionen ist. Es bringt aber dessenungeachtet nur einen geringen Effect hervor, wenn der Sänger nicht auch Schauspieler ist, und wenn er sich nicht bemüht, die Worte hervorzuheben. Eine deutliche Aussprache macht das wesentliche Verdienst der Singstimme aus, weil die Melodie und die Figuren alle im Orchester sind. Eben so nothwendig ist es aber, daß die Comparsen aus ihrem maschinenartigen Zustande heraustreten, eine menschliche Gestalt annehmen und sich an der Handlung betheiligen. Sie müssen es verstehen, ihren neuen Chef anzuhören, sich erstaunt über die Dispositionen zu zeigen, welche er anordnet und vom besten Geiste und dem heroischsten Entschlusse sich beseelt zu zeigen, zu dreißig sich gegen Einen zu schlagen. Endlich muß der Darsteller des Masetto seinen Kunstgenossen durch ausdrucksvolle und komische Pantomime unterstützen. Ohne diese Beigaben, die offenbar in der Berechnung des

Componiſten liegen, und ohne italieniſche Worte, deren harmoniſche Proſodie die Geſangsſtimme ergänzt, geht, wir wiederholen es, der Effect dieſer rein ſceniſchen Arie ganz verloren.

Don Juan, der mit Maſetto allein zurückgeblieben iſt, entwaffnet dieſen, wirft ihn zu Boden, bläut ihn tüchtig durch, und läßt ihn für todt auf dem Platze liegen. Das iſt er nun aber nicht; ſein Geſchrei überzeugt uns nach dem Abgange des vorgeblichen Leporello davon. Auf dieſes kommt Zerlina herbei, unterſucht die Wunden und Beulen, und da ſie keine derſelben als durchaus unheilbar erkennt, ſo verſpricht ſie dem lieben Manne gänzliche Wiederherſtellung, wenn er in Zukunft vernünftiger ſeyn will.

Wir müſſen bemerken oder vielmehr uns erinnern, daß ſeit dem Finale des erſten Actes Zerlinens Herz ſich gänzlich verändert hat. Der Mann, welcher beinahe öffentlich ſie entehrt hätte, iſt ihr wahrhaft zum Abſcheu geworden; und da denn doch Maſetto einmal ihr Mann iſt, warum ſollte ſie alſo dieſen Maſetto nicht lieben. Der arme Teufel hat um ihret Willen ſo viel ausgeſtanden. Daher der außerordentliche Unterſchied zwiſchen der Arie: ***Batti batti*** und der Arie: ***Vedrai carino.*** Dieſe iſt bei weitem weniger ausgearbeitet, weniger ausgeſchmückt, und weit kürzer als die andere. Iſt ſie aber auch an Schönheit untergeordneter? Ich weiß es nicht; wenn ich aber zwiſchen den beiden Stücken zu wählen hätte, ſo würde ich nicht zögern, mich für das zweite zu entſcheiden. Viele Kenner mögen nicht meiner Anſicht ſeyn und vortreffliche Gründe für das Gegentheil an-

führen. Als Muſiker kann ich ihre Gründe errathen; als Kritiker unterſchreibe ich zum Voraus; als Dilettant ſpreche ich meinen individuellen Geſchmack aus und erkläre ihn unumwunden, damit der Leſer gegen die Parteilichkeit des Verfaſſers auf ſeiner Hut ſeyn kann. Noch nie hat eine Melodie einen ſo tiefgehenden köſtlichen Eindruck auf mich gemacht, als die von *Vedrai carino*. Ich kenne ſie ſeit meiner Kindheit, und ſie tönt noch immer mit demſelben unausſprechlichen Zauber in meinem Ohre und Gedächtniſſe, wo ſie ohne Nebenbuhlerin bis jetzt geblieben iſt.

Vedrai carino iſt, wie ſo viele Stücke unſerer Oper, ſuper-dramatiſche Muſik. Wenn man ſie hört, vergißt man den Text, vergißt man die Perſon. Es gibt weder eine Zerlina noch einen Maſetto. Etwas Unendliches, Abſolutes, wahrhaft Göttliches gibt ſich der Seele kund. Iſt es vielleicht nichts als die Liebe, dargeſtellt unter einer der unzähligen Modificationen, die ſie in jedem Individuum verſchieden machen, je nach den Geſetzen ſeiner Natur und den beſonderen Wechſelfällen ſeines Geſchickes? Nein; die Seele fühlt vielmehr ein directes Ausſtrömen des Princips ſelbſt, aus welchem alle Jugend, alle Liebe, alle Wolluſt, jede lebendige Reproduction fließt. Der Genius der Metamorphoſen des Frühlings, der nämlich, den die alten Theoſophen Eros nannten, welcher das Chaos entwirrte, der die Keime befruchtete und die Herzen vermählte, dieſer Genius ſpricht zu uns in dieſer Muſik, wie er ſchon ſo oft in dem Murmeln des Baches, der ſeinem eiſigen Gefängniſſe entflohen, im Rauſchen der jungen Blät-

ter, in den melodischen Gesängen der Nachtigall, in den Wohlgerüchen, welche das beredete und begeisternde Schweigen einer Mainacht durchdüften, zu uns gesprochen hat. Mozart hatte diese Grundaccorde dieser universalen Harmonie erlauscht und festgehalten, er arrangirte sie für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters und machte die Arie einer Neuvermählten daraus. Zerlina singt umgeben von den Schatten der Hochzeitnacht, im Begriffe, die Schwelle zu überschreiten, an welcher die Jungfräulichkeit stehen bleibt, bittend und zitternd die Bestätigung des heiligen Titels Gattin erwartend. An dieser Stelle wurde die Arie zur wahrhaften Liebesscene, der Quelle des Lebens und der ewigen Verjüngung für die ganze Natur, der Liebe, des Frühlings der Seelen und der freigebigsten Kundgebung der Allgüte des Schöpfers. Sie ist ein Hochzeitgesang für Alles, was liebt, in demselben universalen Geiste entworfen, wie die Ode an die Freude von Schiller, mit Ausnahme der Verschiedenheit des Tones und Styls, welcher zwischen der Dithyrambe und Ekloge besteht. Das Thema, das Bild der reinsten Glückseligkeit, verräth nichts desto weniger jenen unerklärlichen und selten zugestandenen Aufschwung, welcher in den schönsten, poetischen Stunden unseres Lebens uns jenem unbekannten Gute zuführt, von welchem alle übrigen Güter der Erde nur der Schatten oder der Vorgeschmack sind. Ein Rhythmus ohne markirte Betonung, eine Harmonie ohne Dissonanzen, eine Modulation, welche in der Tonica ruht und sich vergißt, wie wenn sie dort durch einen Zauber festgehalten würde, eine Melodie, welche sich nicht aus ihrem

unverwischbaren Motiv absondern kann, dieses ruhige Entzücken, diese sanfte Extase, füllen die erste Hälfte der Arie aus. Nach der Fermate fangen sämmtliche Nachtigallen im Orchester an, im Chore zu singen, während die Stimme mit köstlicher Monotonie murmelt: *Sentilo battere, toccami quà.* Dann werden dieselben Worte mit dem Ausdrucke der Leidenschaft wieder gesprochen; das Herz der jungen Frau schlägt stärker und stärker; die Seufzer des Orchesters verdoppeln sich, und der letzte Vocalsatz, mit dem Gepräge keuscher Ergebung, läßt uns die Gattin sehen, wie sie sanft ihrem Manne an den Busen sinkt. Mozart scheint den Wunsch des Ohres voraus gesehen zu haben, indem er das Orchester das ganze Motiv und die bezaubernden Sätze am Schlusse noch einmal wiederholen läßt. Er wußte, daß man das Stück zu kurz finden würde, wie es auch in der That der Fall ist. Mozart liebte im Allgemeinen nicht, sich bei Gedanken, welche keine Entwickelung zulassen, lange aufzuhalten. Die Furcht, weitschweifig zu werden, ließ ihn zuweilen in den gegentheiligen Fehler verfallen.

Die Decoration ändert sich. Wir sehen den *bujo loco* (dunkeler, heimlicher Ort), wohin Leporello Elvira geführt hat. Was ist ein *bujo loco*, der im Libretto nicht anders bezeichnet ist und aus dem unsere Decorateure nie etwas zu machen wußten? Auf unserm Theater soll er eine verlassene und halbzertrümmerte gothische Capelle seyn, in der Nähe des Kirchhofes, den man durch ein ungeheures Fenster bei der Beleuchtung des Mondes, mit seinen Grabdenkmalen und der Statue des Commandeurs sieht, welche alle überragt.

Man wird später sehen, warum wir diese Decoration jeder andern vorgezogen haben. Lassen wir einige unumgänglich nothwendige Bemerkungen vorangehen, ehe wir das großartige Musikstück anhören, das jetzt beginnen wird.

Die guten Richter pflichten ziemlich allgemein der Ansicht des Herrn Castil-Blaze bei, welcher das Sextett im Don Juan, „als die erstaunenswertheste Schöpfung, welche der menschliche Geist im lyrisch-dramatischen Styl hervorgebracht hat," betrachtet, und doch wurde das Allegro des Sextetts, welches das Sextett eigentlich ist, in Deutschland Gegenstand mehrerer Kritiken, auf welche auf den ersten Anblick nichts zu entgegnen zu seyn scheint. Man hat geltend gemacht, daß die Situation, die ganz allein auf der Entwickelung einer lächerlichen Täuschung beruhe, keine Veranlassung zur Anwendung des hohen tragischen Styls geben könne, der in diesem Allegro herrscht. Man hat hinzugefügt, daß, wenn es unter den handelnden Personen eine gebe, der es erlaubt wäre und für die es selbst sich schickte, bis zum Tragischen in Affect zu gerathen, diese Elvira sey, der schändlich mitgespielt, und welche in den Augen der Zeugen erniedrigt worden; daß aus diesem Grunde Elvira hier, wie in dem Quartett, die erste Stimme haben müßte. Diese Rolle, welche in der Handlung so ganz vereinzelt dasteht, ist aber nicht einmal in der Musik individualisirt. (Man spricht stets von dem Allegro.) Elvira ist aber nichts darin als ein dritter Sopran. Ihre Partie, stets dominirt von anderen, mehr in die Ohren fallenden, so zu sagen im Medium der Harmonie verborgen, hebt einzig die Combinationen des En-

ſembles, nie aber die Individualität der Perſon heraus. Man kann nicht richtiger ſchließen; ſelbſt Mozart wäre genöthigt geweſen, es lächelnd zuzugeben. Das Sextett wäre demnach nichts anderes als ein erhabener Fehler, welchen die Muſikfreunde Mozart verzeihen müſſen. Gehen wir aber nicht ſo raſch mit unſeren Schlüſſen.

Erkennen wir zuerſt an, daß der Stoff zu Nr. 6. einer der Gedanken iſt, den der Muſiker allein dem Dichter zu liefern vermag. Da Ponte war weder ſo geiſtlos, noch beſaß er ſo tiefe muſikaliſche Kenntniſſe, als daß er von ſelbſt den ſceniſchen Rahmen ſo geordnet hätte, wie er ſich in dem Libretto vorfindet. Wozu hätte der Dichter beinahe alle Perſonen in einer, dem Anſcheine nach komiſchen Situation zuſammengeführt und feſtgehalten, außer er hätte mit Hilfe des Maeſtro ſein Publicum erheitern wollen. Dann hätte er aber die Scene in Dialogen gegeben, ſtatt daß er den Perſonen einen und denſelben Text in den Mund legte.

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa.
Che giornata o stelle è questa
Che impensata novità.

Das iſt weder tragiſch, noch komiſch, noch dramatiſch auf irgend eine andere Art; damit iſt gar nichts geſagt; ein Text, der gut für eine Fuge iſt, die keines Sinnes, wohl aber der Worte und Sylben bedarf. Mozart hatte es ſo vorgeſchrieben, und es iſt wohl keiner unter meinen Leſern, der den Grund nicht erräth. Mozart wollte den Stoff zu einer viel ausgedehntern, mehr entwickelten und gelehrtern

Composition haben, als es alle vorhergehenden Stücke waren; einer Composition, deren Text ihm die Ellbogen frei ließ, und ihm erlaubte, die Stimmen wie die Orchester-Partieen zu behandeln, mit der Freiheit sie zu verlassen und wieder aufzunehmen, sie zu trennen und zu gruppiren, je nachdem es ihm gefiel. Er wollte eine Art von Vocal-Symphonie, mit Begleitung von Instrumenten machen; er wollte sich zeigen, wie man zu sagen pflegt, und zwar auf die Art, daß man mitten unter den durch seine Phantasie geschaffenen Gruppen deutlich das Profil des Maestro, mit jener großen Mozart'schen Nase hindurchsehe, welche alle die so wohl kennen, welche ein C von einem D zu unterscheiden vermögen. Jeder sollte bei'm Hören zu sich sagen: O das ist er! er! er! Niemand Anderes als er auf der Welt! Es ist also klar, daß Mozart nicht die Absicht hatte, aus dem Sextett eine Musik zu machen, die sich gerade auf die Handlung beziehe, wenigstens nicht auf die unbedeutende und nichtssagende Handlung, welche der Zuschauer vor Augen hat. Auf was könnte sie sich also beziehen? das soll mir der Leser selbst sagen, nachdem er die beiden Theile des Stückes aufmerksam angehört hat.

Elvira eröffnet die Scene mit einem edeln und halbpathetischen Gesange. ***Sola sola in bujo loco, palpitar il cor mi sento.*** Ein gewisser Schauer, der sie dabei bewegt, wird durch die chromatischen Figuren der Saiteninstrumente fühlbar. Leporello, der den Augenblick für günstig hält, sucht tappend die Thüre, ohne auf die etwas phantastischen Stimmen zu hören, welche in den Violinen und Clarinetten

singen, das heißt in ihm selbst, durch die Stille, die Finsterniß und die Angst erweckt. *Piu che cerco, men ritrovo questa porta sciagurata.* Endlich stößt er an die so schwer zu findende Thüre, er will eben fliehen, als in der Harmonie eine Art von Krisis vor sich geht, welche uns plötzlich in DDur aus BDur führt, der schönste, frappanteste, best' herbeigeführte und einfachste unter allen unharmonischen Uebergängen. Die Trompeten lassen in der neuen Tonart einen feierlichen klagenden Satz ertönen, wie wenn sie einen Leichenzug begrüßten; die Pauken lassen sich dumpf hören; Anna erscheint in einen schwarzen Schleier gehüllt; ihre Leute, welche wie sie in Trauer um den Commandeur gekleidet sind, tragen Fackeln vor ihr her. Ein erhabenes Schauspiel, durch die Erhabenheit der Musik, deren Sinn, eine nicht in Worte gekleidete Prophezeihung, so klar wie der Tag ist. Welcher Zuhörer erkennt hier nicht das zum Vollbringen des Opfers geschmückte Wesen? Anna hat sich den unterirdischen Mächten geweiht, gleich jenen großen Männern des Alterthumes, deren freiwilliger Tod das Wohl des Vaterlandes begründet. Giovanni's Stunde naht; und, wenn diese geschlagen haben wird, so kann ihn Anna weniger hassen und ihm folgen. Bis dahin gibt es aber für sie keine Ruhe mehr. Nachdem sie das verruchte Fest verlassen, hatte sie das Bedürfniß gefühlt, in der verlassenen Capelle zu beten und zu weinen, die dem Orte nahe lag, an dem ihr Vater begraben worden war. Octavio, der sie begleitet, versucht sie zu trösten: *Tergi il ciglio o vita mia.* Nie wurden melodische Tröstungen mit mehr Ergebenheit und Zärtlichkeit

noch in ſchönerem Styl des italieniſchen Geſanges ausgeſprochen. Aber was vermögen ſie gegen den unermeßlichen Schmerz, deſſen Urſachen und geheime Qualen Octavio nie erfahren wird. Man höre Anna's Antwort, dieſe langen erſterbenden Noten, in düſteren und klagenden Lauten, aus denen der unwiderſtehliche Drang nach dem Grabe nur zu bemerkbar iſt; man höre dieſe Kraft, welche verſagt, dieſe Stimme, welche im Vorgefühle des Unterganges ſich bricht, dieſes Leben, welches in einem Strome von Thränen entflieht: *Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir.* Man verſteht nur zu wohl, welche Seelenwunde dem prädeſtinirten Verfaſſer des Requiems dieſen himmliſchen Todtengeſang eingab; und man wird ebenſo begreifen, daß in Anweſenheit des geheiligten Opfers, dem nur noch wenige Stunden auf Erden zu verweilen vergönnt ſind, es keine Poſſen mehr geben kann. Mußte nicht jedes gemeine Intereſſe und jeder Egoismus ſich in ihrem Contact mit einer ſo erhabenen moraliſchen Größe verwiſchen, und konnte ein Enſembleſtück, an dem Anna Theil nimmt, und in der oberſten Hauptſtimme die Melodie leitet, etwas Anderes als ihren Seelenſchmerz ausdrücken? Darin liegen die hohen äſthetiſchen Gründe, welche vollkommen den Styl des Sextetts rechtfertigen, die ihn ſogar ſoweit rechtfertigen, daß der Componiſt einen ungeheuern Fehler begangen hätte, wenn er den ſcheinbaren Anforderungen der Situation gehorcht haben würde. An den letzten Satz von Anna's Solo knüpft ſich eine Inſtrumental-Figur, eine Art von chromatiſchem Tonfalle, welcher zur Baſis der verſchiedenartigſten Vocal-Combinationen

wird. Auf dieſe gründen ſich und in ihr drücken ſich nach einander Elvira's Bitten zu Gunſten des vermeintlichen Don Juan's: *È il mio marito! pietà!* das Erſtaunen der übrigen Perſonen bei ihrem Anblicke: *È Donna Elvira questa chio vedo;* die allgemeine und peremptoriſche Weigerung: *No, no, no, no!* Der Schrei der Verzweiflung der armen Liebenden: *Pietà! pietà!* und gegen das Ende des Andante die allgemeine Verwunderung, wenn das Miſtverſtändniß ſich aufklärt: *Stupido resto, che mai sarà;* und der Geſang in Minore des Leporello, in dem Augenblicke, in welchem er ſeine Geſichtszüge ſehen läßt, um nicht getödtet zu werden: *Perdon, perdono Signori miei*, aus. Mit welch' göttlicher Feigheit der Schelm ſich ſeiner Haut wehrt; wie er heult, um die Nerven zu erſchüttern, wenn nicht gar um das Herz zu erweichen; wie die semi-toniſchen Tonfälle weinend für ihn ſich in's Mittel ſchlagen; wie er ſich krümmt und zu Boden wirft und Jedermann die Füße küßt; wie rührend iſt er in ſeinem Selbſtmitleiden, wie bewunderungswürdig in ſeiner Niederträchtigkeit! Wer hätte den Muth, ihn zu ſchlagen? Ein Hund ſelbſt würde in dieſer Stellung begnadigt werden, wie ſehr er auch die Züchtigung verdient hätte.

Das Allegro molto unterbricht die Handlung und drückt die Collectiv-Empfindung der Perſonen bei der Entdeckung dieſes neuen Schelmenſtreiches aus, welcher Don Juan ihrer Rache entzieht. Iſt das wohl eine komiſche Situation, wie man ſie zu benennen beliebt? Komiſch, ja, für den gleichgiltigen und hämiſchen Zuſchauer; aber iſt ſie es auch für Anna, deren

Vater Giovanni getödtet hat und welcher er die Ruhe für immer geraubt hat? ist sie es für Octavio, dessen Vermählung durch ihn in nicht zu berechnende Ferne gerückt worden ist? für Zerlina, welche er an den Rand des Verderbens geführt hat? für Masetto, dessen kostbarste Rechte er sich mit so vieler Unverschämtheit anzumaßen gesucht, den er geschlagen hatte, nachdem er ihn mit Höflichkeiten überhäuft, welche schlimmer als die Schläge waren? ist sie es endlich für Elvira, die nur zu unglückliche Elvira? Gewiß nicht! Im Gegentheile, Alle sind entrüstet über das, was sie sehen, und die Kundgebung der allgemeinen Empfindung muß natürlich die Gefühle der Person enthalten, welche zu der heftigsten Leidenschaft berechtigt ist, welche die allgemeinen Rachegedanken mit dem größten Eifer verfolgt, welche außer der ihr selbst zugefügten Schmach auch die grausame Beleidigung, die einer edeln Frau widerfahren, tief empfindet. Die Musik nimmt deßhalb Anna's Charakter an; was sie auch durchaus thun muß.

Ein einziges Individuum steht außerhalb der allgemeinen Gefühle und Worte, Leporello, für den es keine *impensata novità* gibt. Seine vereinzelte Stimme behält aus diesem Grunde während des ganzen Allegros einen thematischen Charakter bei. Sie geht auf solche Weise, daß ihre isolirten Perioden den fünf anderen Stimmen, welche den Chor bilden, den Schwung geben, wodurch Leporello gewissermaßen der Koriphäe des Sextetts wird. Er eröffnet das Stück durch ein einfaches und kräftiges Thema, das einem Fugensubject gleicht: *Mille torbidi pensieri*, was der Chor so-

gleich wiederholt, aber verkleinernd, in drei statt in fünf Tacten. Dieser Dialog voll Wärme und Bewegung, Nachahmungen und Gegensätzen geht auf diese Weise unter den mannichfaltigsten Formen fort, und bringt bei jedem neuen Satze des Chorführers und bei jeder Antwort des Chores irgend eine bewunderungswürdige Ueberraschung, irgend einen neuen Zug des Genius zum Vorschein. Man denke nur an den Ausbruch der pathetischen Dissonanzen: *Che giornata è questa* und Leporello's syllabisches bei Seite-Sprechen: *Se mi salvo in tal tempesta etc.*, während welches zwei kleine Instrumentalfiguren rasch in allen Orchesterstimmen **motu contrario** alterniren; man erinnere sich des unaussprechlichen Effects des Accordes: D, As, Ces, F, mit einem Es als Grundlage, bei den Sätzen des Chores: *che impensata — novità*, und die so unerwartete, so ergreifende Modulation in DesDur, und die unvergleichliche Roulade, welche bei diesem plötzlichen Wechsel des Tones sich hören läßt und so vieler anderer Dinge, von denen man nicht weiß, wie man sie loben oder wie man sie ausdrücken soll. Und doch ist der, welcher diese Musik componirt hat, nur ein Mensch. Nachdem der Dialog durch alle seine Perioden sich wiederholt hat, hört er auf; die Stimmen vereinigen sich zu einer großen Bewegung im fugirten Styl; die beiden ersten Soprane ahmen sich in der Secunde nach; der Tenor tritt in langen Synkopen auf einem hartnäckigen F hervor; der dritte Sopran und die Bässe spielen schaukelnd auf zwei Noten und die Violinen arbeiten darunter aus Leibeskräften. Aber welche unsichtbare Hand hat das Orchester aufgehalten? Man

fühlt den Rhythmus nicht mehr; die Singstimmen, welche in einem contrapunctischen Knäuel sich fortbewegt hatten, entwickeln und verschlingen sich zu gleicher Zeit, durch jene Knoten und Windungen, welche das Ohr nicht festhalten kann. Man möchte glauben, daß die einen aus den anderen entstehen und sich von ungefähr in der Luft zusammensetzen, gleich den Accorden der Aeolsharfe. Dieser Eindruck, auf acht Tacte des Allegro beschränkt, dauert nur einige Secunden; der Himmel öffnet und schließt sich in demselben Augenblicke wieder. Lange Zeit vor dem Alter, in welchem sich der kritische Verstand entfaltet, kam es mir immer vor, wenn ich dieses Stück hörte, wie wenn etwas Außerordentliches und Uebernatürliches vorginge, das man nicht sehe. Jetzt habe ich aber die Ueberzeugung gewonnen, daß der musikalische Instinct meiner Kindheit die überlegte oder vielleicht ebenso instinctartige Intention Mozart's errathen hat. Ja, es ist die Seele des Commandeurs, die uns mit ihrem Hauche berührt hat. Anna's Vater hat die gestirnten Regionen der Unendlichkeit verlassen; sie hat ihren Flug nach dem Kirchhofe genommen, und hat im Vorbeistreifen einen Segen auf seine Tochter fallen lassen. Alles, was die Geheimnisse der Harmonie, des Contrapunctes und des Kanons Zartes, Ausgesuchtes, im höchsten Grade Verfeinertes und hinsichtlich des Ausdruckes am wenigsten Analysirbares bieten, wurde in diesen acht Tacten vereinigt, um die leichte Berührung mit der unsichtbaren Welt zu bewerkstelligen. Nach diesem folgt rasch der Schlußsatz; aber ein so glänzender, volltönender Schlußsatz, der uns endlich ein

wenig daran erinnert, daß wir uns in der Oper befinden. Jedermann muß Beifall klatschen, denn der Maestro will für seine Mühe belohnt seyn.

Nachdem die Vocal-Symphonie zu Ende ist, kommt das Capitel der Erklärungen. Wie Elender! wie Schändlicher! Mir die Knochen entzwei schlagen, während ich mir doch im Gegentheil vornahm, dieß Deinem Herrn zu Theil werden zu lassen! Meinen Gatten zu verstümmeln, nachdem er sich kaum erst verheirathet hat! Eine adelige Dame auf solche Weise zu compromittiren, welche glaubte, am Arme eines Edelmannes Luft zu schöpfen! Uns Alle zu verspotten! *Ah! pietà signori miei*, ruft darauf der Unglückliche aus, der auf den Knieen unter der Last der Anklagen beinahe erliegt, von denen einige, und zwar die schwersten, Räthsel für ihn sind. Weniger berühmt als die Register-Arie, aber nicht weniger bewunderungswürdig, wird ihr selten auf dem Theater die Ehre zu Theil, daß sie vorgetragen wird, und sie scheint auch nicht gerade besonders die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich gezogen zu haben. Sie verdient indessen das banale, obgleich vollkommen gerechte Lob, das man beinahe allen Stücken der Oper ertheilen kann, wenn man sagt, daß sie einzig in ihrer Art ist. Einzig ist das Wort, denn wir besitzen keine andere Arie im Buffo-Styl, die natürlicher, sprechender, besser declamirt, mehr italienisch, und zugleich ein Meisterstück des verwickeltsten und gelehrtesten italienischen Styls ist. Geplauder eines Thoren in der Singstimme, Feinheiten und Berechnung des Orchesters. Die Identität findet sich hier in der Verschiedenheit, die zwischen der Sache,

die man sagt, und zwischen der Sache, die man denkt, besteht, Sachen, die nicht dieselben seyn können, wenn man spricht, um zu lügen und zu betrügen. Leporello wendet sich nach einander an jeden seiner Verfolger, und bringt einen ganzen Schwall von Abgeschmacktheiten mit außerordentlicher Zungenfertigkeit vor; er weiß selbst nicht, was er sagt, es liegt ihm auch nichts daran, was er sagt, dagegen weiß er recht wohl, was er will; auszureißen, sobald sein Geplauder einen Augenblick die Vorsicht und Wachsamkeit einzuschläfern vermag. Alle Feinheiten des Contrapunctes und der Fuge im Dienste einer dramatischen Intention sind darin entwickelt, um die Angst des Taugenichts zu malen, die sich in dem Eifer einer fruchtlosen Rechtfertigung verbirgt, seine Kunstgriffe, seine Ausflüchte, sein heimliches Ausspähen der Localitäten, gleich einem Diebe auf der Lauer, und sein vergebliches langes Bemühen, ein Mittel des Heiles zu finden. Das Orchester entrollt dieses Gemälde einer belachenswerthen Trübseligkeit mit einer Wahrheit des Eindruckes und einer Künstlichkeit des Styls, daß ich meines Theils es nicht genug bewundern kann. Ich beschränke mich darauf, die Haupt-Combination anzudeuten, welche dem Motiv entnommen ist: *certo accidente; di fuori chiaro, di dentro oscuro, non c'è riparo, la porta, il muro* ... Das ist der Text. Darauf hat Mozart einen Kanon zu zwei Stimmen gebaut, der sich zwischen dem Sänger und allen Instrumenten theilt. Diese Stimmen, die im Tempo eines Allegro assai auf die Entfernung einer Viertelnote einherschreiten, führen dieselbe Figur aus, aber da, wo die

rhythmiſche Betonung der Art ſich wendet, daß, wenn eine derſelben eine punctirte halbe Note nimmt, ein G zum Beiſpiel, gleitet die andere Stimme, ſie nachahmend auf das, um zwei Terzen verminderte G, und bringt dadurch den ganzen Werth der Betonung auf ein A, welches aber im Intereſſe eines H dieſelbe Reduction erfährt, an welches die erſte Stimme ſpäter kommt und ſo fort. Die Combination iſt damit aber noch nicht erſchöpft. Die Orcheſterſtimmen, die zuſammengingen, eilen einander nach; die, welche ſich verfolgten, vereinigen ſich; die Blasinſtrumente verlaſſen die kanoniſche Figur und nehmen ſynkopirte Gänge an, welche die Harmonie der zufälligen Accorde vermiſchen, während die Violinen und der Baß im Kanon fortfahren. Das ganze Orcheſter ſpielt Blindekuh, aber Leporello ſieht ein wenig unter der Binde durch. Er ſieht ſogar ſo gut, daß wir bald Maſetto nebſt zwei Comparſen auf dem Boden und den Gefangenen in einem ungeheuern Satze über ſeine drei Wächter weg der Thüre zueilend erblicken. *Il birbo ha l'ali ai piedi*, ſagt Maſetto aufſtehend.

Wir haben lange, ja zu lange auf die Tenor-Arie gewartet. Octavio hat nur eine Abſchlagszahlung geleiſtet an der Summe des Genuſſes, den er dem Publicum ſchuldet. Geduld! man verliert nie etwas bei'm Warten bei einem Schuldner wie Mozart; Capital und Intereſſen werden einem zumal zurückerſtattet. Unter allen Arien der Oper iſt, *Il mio tesoro intanto andate a consolar* ohne allen Vergleich die glänzendſte für den Sänger. Eine anmuthige und glänzende Melodie, welche ſelbſt die mittelmäßigſte Stimme

geltend macht, ausdrucksvolle Mouladen, gehaltene Noten, welche dem Sänger erlauben, einen Ton auszuhalten, ihn anzuschwellen und nach und nach verklingen zu lassen, oder selbst darauf Triller zu machen, wenn er es versteht; eine Fermate, in welcher sich so leicht die Läufe, wie sie Jeder zu machen versteht, die Falsetsprünge, auf den vom Contr'alt usurpirter Corden, die Vocalsätze endlich, die sich leicht zu den gewöhnlichen Ausschmückungen hergeben, anbringen lassen; das ist es, was seit wenigstens zwanzig Jahren aus *Il mio tesoro* das Paradepferd der Tenore, wie Non più andrai das der Baritone und Sarastro's Arie das der Bässe gemacht hat. Die Mode vergeht, aber die Arie ist nicht mit ihr vergangen; sie ist und bleibt die schönste Tenor-Arie, weil weder Zeit noch die beklagenswerthe Gunst der Mode, ihr die Schönheit der Arbeit und des Ausdruckes haben rauben können. Der Charakter begeisterter Zärtlichkeit, welche Mozart über die ganze Rolle Octavio's ausgegossen hat, und welcher der Text hier einen gewissen Anstrich von Heroismus gibt, verlangte den melodischsten Gesang in der Vocalstimme und einen fast kriegerischen Lärmen im Orchester. Heroismus und Liebe, gibt es etwas Glänzenderes und Wohlklingenderes, etwas Vortheilhafteres für einen Tenor? *Ditele che i suoi torti a vendicar io vado* u. s. w. Das verspricht etwas, und die kriegerischen Striche der Violine versprechen noch mehr. Mozart, der stets bei Worten vorsichtig war, wenn sie nichts als Worte sind und das Wesen des Individuums zu wohl kannte, hütete sich sehr, ihn auf einen feurigen Hengst, mit dem Helme auf dem Kopfe und

eingelegter Lanze zu ſitzen. Octavio hat nicht das herbe und choleriſche Temperament, welches im Allgemeinen die Helden macht, und die in der Oper ganz in'sbeſondere. Zu viele Bravour hätte ſeine zarte Bruſt angegriffen. Er waffnet ſich in der That; er feuert ſich zum Streite an; es gelingt ihm, ſeiner Seele einige Funken eines edeln Feuers zu entlocken; ſchon eilt er zu dem Stelldichein der Ehre, aber unterwegs nehmen ſeine Gedanken wieder ihre gewöhnte Richtung; und ſtatt des furchtbaren Gegners erblickt er Anna auf der Schwelle zum Kampfplatze. Nun iſt es aus mit den Gedanken an Blut. Octavio wird wieder er ſelbſt; die Liebe entſtrömt in ſprudelnden Rouladen ſeinem Buſen; er beraufcht ſich in dem Glücke ſie anzublicken, in der Hoffnung ſie zu tröſten, ihr ſtets zu gefallen, ihr ewig anzugehören: *Il mio tesoro intanto.* Und das unerbittliche Gelübde der Rache! und der Schwur! Ganz gewiß muß man ſie rächen; das wird ihr ihre Ruhe und ihre blühende Geſichtsfarbe wieder zurückgeben. Auf dich baue ich, mein guter Degen, auf dich! Der Degen ſcheint aber ein wenig kurz zu ſeyn; das Schwert der Gerechtigkeit wird etwas länger ſeyn. Man wird es überlegen, man geht ab, und das Orcheſter, welches die Verſprechungen des Helden vergeſſen hat, wiederholt ganz gerührt die Seufzer des Liebhabers, durch das Organ des Clarinetts und des Fagotts. Welch' köſtliches Parfum von Zärtlichkeit duftet aus dieſem Ritornell, welch' liebliches und angenehmes Ohr des leidenſchaftlichen Geſanges hat man gehört. Meiſter, wir erkennen den Gedanken eines Deiner glücklichſten und glänzendſten Meiſter-

werke. Dein junger Mann ist die Perle der Bräutigame, sowie der Tenore. Wer zöge es nicht vor, eine angebetete und anbetungswürdige Geliebte zu heirathen, als mit dem Teufel anzubinden.

Octavio's Arie steht wie ein Markstein zwischen den beiden Welten, welche das Drama in Bewegung setzt. Drohende und immer dichter werdende Schatten sind im Begriffe, sich auf die Scene herniederzulassen und Alles zu verschlingen. Wir sind bei'm Anfange des Endes angekommen. „Im Grunde ist der Tod der wahre Zweck des Lebens," sagte Mozart in dem letzten Briefe, den er an seinen Vater schrieb. Der Zweck durfte im Verlaufe so wenig wie die Moral in der Fabel, in einer Oper fehlen, welche das menschliche Leben vollständig in sich schließt. Der Tod wurde darin unter seinen verschiedenen Gesichtspuncten, wie ein besonders beliebtes Thema behandelt und analysirt. Mit ihm fängt das Werk an, er beschließt es auch. In der Ouverture war es der Tod, welcher sich am Eingange des Themas darstellt; in der Introduction stellt sich der Tod dem Auge durch den Kampf dar, unter dem ein fliehendes Leben dahinschwindet; im Sextett ist es das Hinsterben eines tödtlich verwundeten Herzens, welches sich nach dem Grabe, dem letzten Zufluchtsorte der Unglücklichen sehnt. Es gibt aber noch ein drittes Bild des Todes, dessen Anblick das fürchterlichste ist, was man sehen kann; der personificirte Tod, der Tod der zu einem kommt, wie ein individualisirtes Ding, wie das belebte Nichts, das einen in der Finsterniß ergreift, wenn man nicht schlafen kann, oder wenn man plötzlich an

einem fürchterlichen Traume erwacht, das einen mit kaltem Schweiße bedeckt und einen lebend unter dem Gewichte der Erde zermalmt, die einen nicht decken wird. Dieſer Alp, tauſendmal furchtbarer als der phyſiſche Alp, beſuchte noch nie Jemand bei'm hellen Lichte der Sonne. Mozart, der dieſes Phantom oft ſah, wird ihm nun einen Körper verleihen; er wird es zur Auflöſung, zur moraliſchen Rechtfertigung, zur Entwickelung und zum Wunder eines Dramas benützen, das man nur unter dieſer Bedingung unternehmen konnte und ſelbſt durfte.

Das Theater verändert ſich nach Octavio's Abgange; es ſtellt das Innere eines Kirchhofes vor, den man ſchon zuvor in der Perſpective geſehen hat. Von beiden Seiten zeigen ſich in maleriſchem Untereinander Monumente, Urnen mit Inſchriften und Emblemen; da und dort einiges Buſchwerk. Eine verfallene Mauer, hier von der Höhe einiger Fuße, dort von der eines Mannes, wird durch die Bäume ſichtbar. Ganz im Hintergrunde die Statue des Commandeurs, ſcharf vom Monde beſchienen. Sobald die Decoration im Reinen iſt, ſieht man Don Juan, verfolgt von den Dienern der Gerichte oder vermuthlich auch von irgend einer ehemaligen Geliebten in leichtem Sprunge über die Mauer ſetzen. Die Mißgeſchicke des Tages haben ſeinen unzerſtörlichen Humor nicht geändert. Es iſt noch nicht ſpät, höchſtens zwei Uhr Morgens. Welch' herrliche Nacht, um Abenteuern nachzulaufen! Leporello, der ſeinen Herrn der Spur nach geſucht hat, kommt auf demſelben Wege wie dieſer herein. Große Freude unſerer Leute, ſich wieder beiſammen zu finden. Gio-

vanni erzählt seinem Begleiter die Abenteuer, bei denen wir ihm nicht haben folgen können; und weil die Geschichte ihm gut dünkt, weil sie für den, der zuhört, ziemlich kränkend ist, so bricht er in ein convulsivisches Lachen aus, das sich über alle Maßen verlängert, und auf dieses convulsivische Lachen fallen die Worte des Choralgesanges: *Di rider finirai pria d'ell aurora.*

Welche wahnsinnigen Conceptionen, welche unnatürliche Träume müßte die Phantasie zu Hilfe nehmen, um mit Worten etwas Aehnliches hervorzubringen, wie den Eindruck der vier Tacte Adagio, dieses furchtbaren Contrastes, welcher den Uebergang aus der realen in die ideale Welt in unserer Oper bezeichnet. — Man denke sich einen phantastischen Carneval, einen blendenden und wohlklingenden Hexen-Sabbat, auf den die Dämone des menschlichen Herzens, die Leidenschaften, Damen und Herren, einem ihre Schwindel erregenden Worte in's Ohr flüstern. Man sieht sie an; aber unerhört, Maskerade ohne Beispiel, die Seelen erscheinen an der Stelle der Gesichter. Man erkennt Niemand. Sodann wird man aber auf einmal aus dieser mit Wohlgerüchen erfüllten und glühend warmen Luft, die aus einer Mischung von Sauerstoff und Gas aus Lebensluft und Wollust besteht, aus diesem Lichte, in welchem alle prismatischen Farben spielen, in eine mit eisiger Grabeskälte erfüllte Dunkelheit versetzt. Ein finsterer Schlund nimmt einen auf, der gleich einer riesigen Schlange einen anzieht und verschlingt. Man steigt hinab, steigt immer hinab in diese endlose Tiefe; die Verengung der Seitenwände des Abgrundes verursacht

Beklemmungen, von welchen man fühlt, daß sie in Ewigkeit immer mehr zunehmen müssen. Da erhellt aber mit einem Male ein fahles Licht die Finsterniß und verbreitet den Geruch der Verwesung. Beides geht von einem Leichname aus, der vor einem liegt. Der Leichnam erhebt sich ohne eine Muskel zu bewegen; er hält seine Augen, welche gleich am Feuer der Verdammniß gerötheten Dolchen erglänzen, fest auf einen gerichtet. Der Leichnam öffnet die Arme, um einen in Empfang zu nehmen; man fällt hinein, während in unermeßlicher Höhe die letzten Accorde eines Todtenamtes in ungewissen Tönen in der Luft verklingen. Alles dieß trägt sich in wenigen Secunden zu; denn anders verhält es sich im normalen Zeitverlaufe, anders im Traume.

Du lachst fast ebenso laut wie Don Juan, wohlwollender Leser, und Du hast Recht. Wir haben versucht, Musik in Worten zu machen nach Art gewisser Dichter, und unser Wunder ist ein verwirrtes Gewäsch geworden. Mozart's Wunder dagegen geht auf eine wahrhaft wunderbare Weise in Erfüllung, weil es eine musikalische Wirklichkeit ist, welche abgesehen von ihrer Anwendung besteht. Man hört leidensfreie, todte Worte aus dem Grabe heraus ertönen, denen eine Veränderung des Accordes auf jeder Sylbe, eine entsetzliche Zergliederung der Harmonie einen unbeschreibbar seltenen Anschein von Leben verleiht, welcher wie der absolute Gegensatz des Lebens selbst ist. Und darin liegt das Wunder, das heißt die Uebereinstimmung von zwei wesentlich sich widersprechenden Gedanken. Die Stimme schließt, als wahrhaft gespensterartig, mit der Dominante der Tonart,

mit der Majore-Terz angeſchlagen. Es iſt dieß eine Kirchen-Cadenz; ſie gehört der Ewigkeit an, die kein Minore kennt, das Bild irdiſchen Unbeſtandes. *Di rider finirai pria dell' aurora.*

Bei dieſem Orakelſpruche fühlt Giovanni zum erſten Male einen Schrecken, der bis in das innerſte Mark ſeiner eiſernen Leibesbeſchaffenheit bringt. *Chi va la! Chi va la!* und die Stimme, welche ſich entfernt, antwortet ihm in demſelben Tempo des Adagio, deſſen $^3/_4$ Tact durch die Entfernung verkürzt erſcheint: *Ribaldo, audace, lascia ai morti la pace.* Das belebte Nichts läßt ſich in einem zweiten Verſe noch furchtbarer ertönend hören, und auf's Neue ſchließt die Cadenz der Ewigkeit das halb geöffnete Grab. Das Accompagnement des Chorals hinter die Statue geſtellt, unterſcheidet ſich von allem Uebrigen nicht allein durch die akuſtiſche Färbung, als eben ſo ſehr durch die Harmonie. Die Oboen und Clarinette verſtärken die geiſterhafte Muſik in der obern Octave; die klagendſten Corden des Fagotts vermählen ſich in der Mitte mit den Seufzern der hohen Poſaunen, und die Baßpoſaune läßt ſich donnernd in gewichtigen Tönen in den Noten der Grundſtimme hören.

Der Effect dieſes Chorals iſt das Höchſte und Ergreifendſte, was man auf der Bühne hören kann; er iſt ſogar für gewiſſe Organiſationen, namentlich in der erſten Jugend, zu ſtark. Ich kenne Jemand, der im Alter von zwölf bis dreizehn Jahren Don Juan zum erſten Male hörte, und in Folge davon ſich mehrere Tage faſt wie krank fühlte. Der furchtbare Choral hatte ſich ſo in ſeinem Gehirne feſtgeſetzt,

daß er ihm immer wieder von Vorne bis an's Ende ertönte; es ist dieß eine Pein, selbst wenn die Musik einen angenehmen Charakter hat.

Man suche alle die Gespenster, Phantome, Geister und Kobolde hervor, die nach Mozart auf der lyrischen Scene gesprochen haben; man vergegenwärtige sich den ungeheuern Aufwand an Mitteln, welchen man entwickelt hat, um uns an diese Erscheinungen glauben zu machen. Aber weder Decorationen und Maschinerieen, noch die verschiedenen Instrumente, welche man einzig und allein bei diesen Veranlassungen in Anwendung bringt, noch Alles, was unsere modernen Componisten mit all' den reichen, ihnen zu Gebote stehenden Mitteln versuchen, sind im Stande, den Eindruck, den Mozart zu machen verstand, zu erwecken. Wir begnügen uns nur die berühmtesten unter denselben zu citiren, die wir gehört haben, wie die Erscheinung der Zauberin in der Geisterinsel von Zumsteeg, die classische Erscheinung des Ninus in Rossini's Semiramis, den höllischen Tanz sammt den anderen Teufeleien in Robert der Teufel, und die Teufeleien im Freischütz, welche letztere nach unserer Ansicht weit über denen von Meyer-Beer und noch vieler Anderer stehen. Nun, wir wollen wetten, daß der Commandeur alle seine Nebenbuhler aus der andern Welt überleben wird, weil er ohne Widerrede der Todteste in der ganzen Gesellschaft ist.

Unter allen Gedanken des Gedichtes ist die Einladung zum Nachtessen, welche Don Juan an die Statue richtet, ohne allen Zweifel der abgeschmackteste. Da Ponte er-

laubte ſich ohne Weiteres dieſe Extravaganz und überließ es ſeinem Mitarbeiter, ſie wo möglich genießbar zu machen. Mozart hatte ſich aber von Anfang an darauf vorgeſehen. Don Juan, ſo wie die Muſik ihn geſchaffen hat, iſt etwas mehr und etwas weniger als ein Menſch. Alles Vorhergehende in der Rolle und im Charakter knüpft ſich muſikaliſch mit einer bewunderungswürdigen Logik an die Scene der Einladung an. Giovanni konnte ſich eines Erbebens bei den Worten des Geſpenſtes nicht erwehren; und dieſe innere, im Recitative ſchlecht verhüllte Bewegung iſt für ihn etwas Neues, was ihn bei weitem mehr beunruhigt und quält, als das Wunder, das er mit eigenen Augen geſehen hat. Er ſollte Furcht haben! er, der mit einer ſo mächtigen und wahren Ueberzeugung im Finale des erſten Actes ſagte: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temermi fa.* Der Stolz kommt dem wankenden Rieſen zu Hilfe. Lies die Inſchrift des Grabmales, ſagt er zu ſeinem zitternden Diener, und ſogleich erſcheint in feurigen Buchſtaben die Rache fordernde Inſchrift. Nein! nein! nein! ſpricht er hierauf zu ſich, all' dieſes eitle Blendwerk hat durch die Wiederholung ſeine Macht verloren. Du ſollſt zweimal beſiegt werden, armſeliger Greis! Ich werde vor Deinem grollenden Schatten ſo wenig zurückweichen, als vor Deinem ſchwachen Degen. Leporello! ſage ihm, er ſolle dieſen Abend zum Nachteſſen kommen. Iſt dieß nicht der höchſte Eigendünkel, das Delirium einer verkehrten Stärke, welche ſich ſteigert, weil ſie zu wanken im Begriffe ſtand. Eine blinde Wuth hat ſich Giovanni's Herzen bemeiſtert; ſein Blut, das

einen Augenblick in seinen Adern gestockt hatte, erhitzt sich und kocht; er hat das Fieber und lacht immer; er scherzt und im bloßen Scherze will er seinen Diener erstechen, der zu langsam seine unsinnigen Befehle ausführt. Wir haben geglaubt, die physiologischen Bemerkungen machen zu müssen, um, soweit es möglich ist, den undefinirbaren Charakter des Stückes, welches folgt, zu erklären; eine Composition, die nichts mit dem Effect gemein hat, welchen das Wunder auf jeden Andern als Don Juan hätte hervorbringen müssen; eine Composition, die zugleich komisch und furchtbar, glänzend und mystisch, voll Neckereien für das Ohr und Erinnerungen an das zweite Gesicht ist; eine Posse, wird man sagen, die bei Mondschein, auf dem Kirchhofe, zur Unterhaltung der Hingeschiedenen aufgeführt wird; etwas, das keinen Namen hat: *O statua gentilissima.*

Wenn man nur den Text und die Declamation der Vocalstimmen betrachtet, so ist der poetische Gedanke des Duetts ebenso einfach, obgleich er getreu und energisch von dem Componisten wiedergegeben wurde. Auf einer Seite Giovanni, der das ganze Decorum einer kalten und spöttischen Unerschrockenheit sich bewahrt, trotz der Gemüthsbewegung, welche er verspürt, und welche übrigens die Lebhaftigkeit der Tempo's, die umherirrende Beweglichkeit der Instrumental-Figuren und selbst die unentschiedene Tonart aus EDur, ausdrücken; auf der andern Seite Leporello, welcher zwischen die sprechende Statue und den Degen seines Herrn, also wie zwischen zwei Feuer gestellt, keinen Grund hat, er, der arme Teufel, die zweifache Todesangst zu verbergen, die ihn peinigt.

Contraste dieſer Art waren für Mozart ſtets eine Gelegenheit zu einem herrlichen Triumphe. Im ganzen Duett haben beide Stimmen nur einen Satz gemeinſchaftlich: *Colla marmorea testa ei fa così, così*, ein Satz, in welchem das Steigen und Fallen der melodiſchen Intervalle, im Vereine mit dem Rhythmus, die Bewegung des Kopfes der Statue wiedergeben. Aber obgleich die Darſteller dieſelbe Melodie ſingen, ſo müſſen ſie ihr doch einen ſehr verſchiedenartigen Ausdruck geben. Leporello ahmt maſchinenartig das nach, was er geſehen hat, wie es etwa ein erſchrockener Affe machen würde; Giovanni, der ihn ausſpottet, ſingt im Tone der verächtlichſten Ironie; ſein Kopf ſenkt und erhebt ſich ſtolz.

Das bis dahin, ſoweit die Muſik es zu leiſten vermag, verſtändliche und theatraliſche Stück, wird allein durch die Inſtrumentation phantaſtiſch und undefinirbar. Nur einen Augenblick, einen Tact lang wird das Duett durch das Ja des Commandeurs zu einem übernatürlichen Terzett. Dieſe Antwort des Geſpenſtes hat auf die Inſtrumentation influirt, wie es ſeyn mußte; ſie hat aber nur einige ziemlich kurze Spuren zurückgelaſſen, und, vorher wie nachher, hören wir einige Gänge im Orcheſter, die entſchieden weder auf den allgemeinen Effect der Situation, noch auf die drei ſprechenden Perſonen ſich beziehen: Figuren, die bald lebhaft und glänzend, bald muthwillig und phantaſtiſch ſind; Accorde der Blasinſtrumente, welche mit einer ganz beſondern Weiſe und einem myſtiſchen Zauber auf einer abgebrochenen Cadenz von HDur in CDur abſchließen, Bratſchenſtriche, welche auf

der tiefſten Saite, gleich einem Baß-Phantome ſummen, mit einem Anſtriche von luſtiger Ruhe, die einem die Haut ſchaudern macht. Augenſcheinlich drückt das Orcheſter hier Beziehungen aus, welche in dem Drama nicht angedeutet ſind und ſelbſt nicht ſtillſchweigend darin begriffen ſeyn konnten. Hätte wohl Mozart etwas ſo bewunderungswürdig Schönes geſchaffen, ohne irgend einen Gedanken damit zu verbinden. Wie wäre es, wenn die Stimme aus dem Monumente Echo's in den umherliegenden Gräbern geſunden hätte; wenn bei den furchtbaren und Rache erfüllten Tönen des Schattens andere ſanftere Geiſter erwacht wären: Geiſter von Jungfrauen, welche vor der Zeit der Empfindungen der Liebe dahingeſchieden, Seelen kleiner Kinder, die am Buſen ihrer Ammen ſtarben, jener blaſſe und gleichgiltige, aber ſich glücklich fühlende Haufe, nicht mehr leben zu müſſen, welcher den Mann von Marmor umſchwebt und in matter Fröhlichkeit Scenen aus dem Leben betrachtet, von der er nichts verſteht.

Wir nehmen von Anna Abſchied in der Arie: *Non mi dir bell' idol mio,* die einzige in der ganzen Oper, in welcher Mozart in förmlicher Uneinigkeit mit ſeinem Dichter ſich befindet. Da Ponte glaubt an Anna's Vermählung und Mozart weiß, daß ſie unmöglich iſt; Da Ponte läßt ſie die Augen auf die Zukunft richten und der Muſiker überſetzt dieſe Hoffnung durch einen melancholiſchen Rückblick auf die Vergangenheit. Man ſage, ob Anna noch Anna in dieſer letzten Piece iſt? Wo iſt die erhabene Heldin des erſten Actes, die Göttin des Sextetts, wo dieſe Stimme, deren geringſte Accente ein tra-

gisches Fieber in uns erregten, welche die Stürme des Orchesters hervorrief, den unsichtbaren Mächten gehört und gleich einem Auserwählten im Strahlenkranze des Ruhmes zum Himmel stieg? Ach! dieser Stimme ist kaum noch die Kraft geblieben, einige Seufzer hervorzubringen. Wie sehr ist das Recitativ: *Crudele! ah nò mio bene* von den beiden ersten verschieden; welche Lebensmüdigkeit und welche Erschöpfung liegt in den Instrumentalfiguren, gegenüber von einem Texte voll Zärtlichkeit und Hoffnung. Das Andante der Arie besteht aus denselben Figuren des Recitativs, welche die Trümmer der Person zu seyn scheinen, und welche, in die Vocalstimme versetzt, einen um so traurigern Gesang hervorbringen, als diese Traurigkeit sich unter einer heitern Miene verbirgt. *Calma calma il tuo tormento*, sagt die untröstliche Anna, indem sie den armen Octavio zu trösten versucht. Zuerst sagt sie es ihm in ziemlich festem Tone; wie sie es aber wieder zu sagen versucht, so bricht der klagende Strich der Violine, der im Recitativ kaum vernehmbar war und mit Gewalt unterdrückt wurde, allen Widerstand und entwickelt sich in einer Reihenfolge fern liegender mit B beschwerter Töne, die ihm allmählig den Charakter der düstersten Melancholie verleihen und den bewunderungswürdigen Schluß des Andante auf einer Fermate herbeiführen. Mozart hat den positiven und wirklichen Sinn des Textes *calma calma il tuo tormento* verlassen, und ihm den zukünftigen und bedingungsweisen gegeben, der im zweiten Gliede des Satzes enthalten ist: *se di duol non vuoi ch'io moro*, eine Anomalie, welche ganz klar die Verschiedenheit der Ansichten

zwiſchen dem Dichter und dem Muſiker beweiſ't. Dieſe Uneinigkeit ſetzt ſich fort und tritt in dem Allegretto noch deutlicher hervor: *Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me.* Der Dichter ſagte ſich, als er dieſen Text ſchrieb: da iſt die Flamme, die ſich neu entzündet. Er täuſchte ſich; und es war dieß nichts als das letzte Auflodern einer Flamme, wenn ihr Nahrungsſtoff aufgezehrt iſt, und welches völlige Dunkelheit verkündet. So läßt es uns die Muſik verſtehen. Das Allegretto iſt ein Aufſchwung in die unbekannten Regionen, wo die Ruhe wohnt, welche die Seele vorherfühlt und in ihrem Leiden ſich wünſcht. Es iſt ein erhabenes Lebewohl, in welches ſich einige raſch vorübergehende Erinnerungen eines Lebens voll Liebe, Unſchuld und jungfräulicher Poeſie miſchen, die ein Tag zerſtört und in der Blüthe geknickt hat. Zierlich angelegte Rouladen, welche aber ebenſo unzeitig ſind als die in der Arie *Il mio tesoro intanto* es an rechter Stelle waren, haben dieſe hohe Elegie ein wenig verdorben. Allein was läßt ſich ſagen, Mozart mußte einige Gefälligkeit für eine Sängerin zeigen, welche ſo viele gegen ihn gehabt hatte. Die Saporeti war nur eine kleine Provinzial-Primadonna, beſcheiden und nicht ſehr anſpruchsvoll, dabei aber eine gute Muſikerin. Sie wollte wohl Anna ſingen, ſo wie ſie der Meiſter geſchaffen hatte, wenn er ſie dagegen durch einige Rouladen mit einem hohen *Staccato* vermiſcht, am Ende ihrer Rolle entſchädigen wollte. Das *Staccato* war wahrſcheinlich ihre Hauptſtärke. Konnte man ſo billige Bedingungen abſchlagen. Zwei Linien zu viel in einer Partitur von 500 Seiten, das war ein trefflicher Han-

bel für den Componiſten. Man denke ſich, was aus der Oper der Opern geworden wäre, wenn Mozart mit den hohen ſingenden und Rouladen machenden Mächten zu thun gehabt hätte, welche die Gewohnheit haben dem Maeſtro ganz genau und in's Einzelne gehend, den Gang ihrer Arien vorzuſchreiben, ungefähr ſo wie eine Geſandten-Excellenz mit ſeinem Oberküchenmeiſter den Speiſezettel zu einem diplomatiſchen Diner entwirft.

Finale. Allegro assai DDur $^4/_4$. Man hat die erſten Scenen des Finale's getadelt, indem man ſie ſchwach in Muſik und leer an Handlung fand. Man hat dabei vergeſſen, daß ſie nur vorbereitend ſind; und als Vorbereitung halten wir ſie für die glücklichſte Erfindung. Der poetiſche Gedanke daran iſt bewunderungswürdig. Die meiſten der handelnden Perſonen haben von dem Zuſchauer Abſchied genommen; die edelen Neigungen und der edele Glauben ſind verſchwunden. Der Heros des Dramas bleibt allein, ſich an Nichts mehr haltend als an den Wurzeln des Egoismus, wie ein von Rinde und Blättern entblößter Baum. Eine letzte Anhänglichkeit, die durch Alles, was ſie zerſtören ſollte, ſich vermehrt, klopft noch einmal an dieſe Pforte, deren Schwelle bald das Kraut der Vergeſſenheit bedecken ſoll. Dieſes letzte Band bricht wie alle anderen an dem undurchdringlichen, verhärteten Felſenherzen. Unterdeſſen iſt es ſpät geworden; es ſind keine ungelegenen Beſuche mehr zu fürchten; nach dem Genuſſe eines gaſtronomiſchen Males und einer wollüſtigen Muſik, geht man zu Bett, um ruhig zu ſchlafen und morgen zu neuen Genüſſen zu erwachen. Man

geht zu Bett, aber in dem Grabe; man ſchläft ein, aber um nicht wieder zu erwachen.

Nach ſo vielem Umherſchweifen und ſo vielen nächtlichen Abenteuern ſollte man denken, daß Don Juan, als er nach Hauſe kam, etwas ermüdet geweſen ſey. Doch nein, er iſt unermüdlich und überdieß Philoſoph, ſtets aufgelegt, den Genuß anzunehmen, unter welcher Form er ſich darbietet, als Austauſch oder Entſchädigung der Genüſſe, die fehlgeſchlagen haben. Im Ganzen war der heutige Tag ein verlorener; die Zahl des Regiſters iſt ſich gleich geblieben; dagegen hat ſich Giovanni einen vortrefflichen Appetit geholt, *un barbaro appetito*, wie ſich ſein Diener ausdrückt. Glücklicherweiſe findet ſich das Nachteſſen, das aus Veranlaſſung der Hochzeit Zerlinens beſtellt worden war, noch unberührt; da weder Ball noch Hochzeit zu einem guten Schluſſe hatten geführt werden können. Um das Maß des glücklichen Zuſammentreffens voll zu machen, ſo ſind die Muſiker, welche man mitten im Tanze ſo plötzlich unterbrochen hatte, noch nicht weggegangen; ſie haben ſich an das Buffet zurückgezogen, wo ſie reichlich mit Speiſe und Trank verſehen wurden. Alles trifft ſich ſo vortrefflich, daß, als der Herr der Wohnung nach Hauſe kommt, er den Saal erleuchtet, das Mahl aufgetragen und das Orcheſter bereit befindet. Es bedurfte nicht ſo viel, um die ſo eben gehabten Erſcheinungen bis auf die Erinnerung zu verwiſchen; denn der idealſte Zug in Don Juan's Charakter iſt eine gänzliche Gleichgiltigkeit gegen die Vergangenheit und die Zukunft. Er gehört unter jene unauffindbare Sorte von Menſchen, die nur für den gegenwärti-

gen Augenblick leben. Was nicht mehr oder noch nicht ist, gehört bei ihm nur zu den chimärischen Abstractionen.

Das Finale fängt heiter und glänzend an. Aus vollem Orchester ertönen festliche Klänge, welche dazu einladen, den Platten und Flaschen volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. *Già la mensa è preparata!* Sobald Giovanni sich zur Tafel gesetzt hat, beginnen die Musiker sogleich. Diese Herren, mit denen wir bereits während des Balles im ersten Acte Bekanntschaft gemacht haben, sind auf dem Laufenden mit dem Modegeschmacke und den musikalischen Neuigkeiten. Sie spielen, ohne sich viel um die Satzübergänge zu bekümmern, eine Reihe von Lieblingsstücken, welche den Opern entnommen sind, die im Jahre 1783 in Gunst standen. Ist dieß nicht ein außerordentlich glücklicher Gedanke, eine im höchsten Grade belehrende Lection in einer Oper, welche so lange dauern wird wie die Musik selbst, die Erinnerung an ephemere Productionen eingelegt zu haben, welche die Mode über Don Juan stellte. Würde sich noch Jemand dieser Melodieen erinnern, dieser Schatten vergangenen Genusses, wenn Mozart sie nicht als Tafelmusik benützt hätte, als leichte Musik, welche sich vollkommen mit den gastronomischen Genüssen verträgt, trotz des Sprüchwortes, daß ein hungeriger Magen keine Ohren hat. Und während man diese Musik aufspielt, ißt, lacht und trinkt man; Leporello lobt die Musiker und den Koch; er bringt ein Stück Geflügel auf die Seite und der Herr, welcher den Diebstahl nicht zu bemerken sich den Anschein gibt, befiehlt ihm mit seinen vollen Backen zu pfeifen. Um diese Possen so unterhaltend zu

machen, als ſie ohne Muſik flach geweſen wären, hatte Mozart den Muth, eine der ſchönſten Arien aus ſeinem Figaro zu entnehmen*). Bereits hat aber der Hahn zum dritten Male gekräht. Es kommt Jemand die Treppe herauf. Wer kann noch ſo ſpät in der Nacht kommen, der ſich noch nicht zu Bett gelegt hat, oder vor der Morgenröthe ſchon wieder aufgeſtanden iſt. Es iſt Donna Elvira. Die Muſiker, welche die Gebräuche und Gewohnheiten des Hauſes kennen, machen ſich ſogleich davon, wie ſie eine Frau erſcheinen ſehen und das dramatiſche Orcheſter nimmt ein Allegro assai aus BDur $^3/_4$ Tact auf. Nie war Elvira edeler und rührender als in dieſer Scene. Sie kommt nicht mehr, um Giovanni zu bitten, Mitleiden mit ihr zu haben; für ihn ſelbſt beſchwört ſie ihn, auf den Knieen und mit welch' unwiderſtehlichem Ausdrucke: *Ah non deridere gl'affani miei.* Dieſe Stimme hätte die Reue Abadonna's, des gefallenen Engels beſchleunigt; ſie hätte Fauſt ſicherer bekehrt als Margarethen's Thränen. Und Don Juan? Stärker von Herzen und Logik als Fauſt, und vielleicht Mephiſtopheles ebenbürtig, wenn deſſen Körper, als Dämon in Menſchengeſtalt nicht ein ſchlechter Spaß wäre, Don Juan fühlt ſich, eben dieſes Unterſchiedes

*) Dieß bringt uns unwillkürlich auf die wahre Bedeutung der Nozze, hinſichtlich der hiſtoriſchen und progreſſiven Ordnung der Werke Mozart's. Figaro enthielt im Keime den Charakter des Dissoluto punito und gab das erſte Muſter der Form und des lyriſch-dramatiſchen Zuſchnittes in dieſer letztern ab. Figaro war alſo nichts als eine große und ſchöne Studie, die an einem antimuſikaliſchen Libretto ausgeführt wurde, um zu Don Juan, dem muſikaliſchſten aller Dramas zu gelangen.

wegen, ergriffen; *Io ti deredire?* Nein, wahrhaftig, er denkt nicht mehr daran, über dieſe Frau zu lachen, die ihm noch nie ſo ſchön vorgekommen; und das verderbt eben die Sache. Denn man ſieht, daß Elvira's Augen, von Zärtlichkeit feucht und funkelnd von Begeiſterung, ihr anmuthiges Niederknien, ihre weißen Schultern, ihre ſchönen Arme, die ſich gerundet zur Bitte erheben, ſchon zum Voraus den Eindruck ihrer Rede zerſtören. In Ermanglung aller andern Geſellſchaft kann Giovanni nichts erwünſchter kommen, als die zurückzuhalten, die ſich bei ihm eingefunden, obgleich er ſie nicht erwartet hatte. Das kalte grobe Benehmen von Anfang verwandelt ſich in eine Art von Galanterie. Das *cosa volete*, womit Elvira bei ihrem Eintreten empfangen worden, war eine Unverſchämtheit, das *che vuoi mio bene*, das er nach einer kurzen Prüfung und einem augenblicklichen Ueberlegen an ſie richtet, klingt faſt zärtlich. Hierauf ſetzt er hinzu, mit einem Arme ſie um den Leib faſſend: *E se ti piace, mangia con me.* Sein unwürdiges Entgegenkommen wird mit Abſcheu zurückgewieſen. Ha! da ſie dieſen Ton gegen ihn annimmt, ſo zeigt ihr Giovanni, was man damit gewinnt, wenn man Morgens um drei Uhr den Leuten Moral predigen will. Sermon für Sermon, er kann ihr auch predigen: *Vivan le femine! viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità.* Epikur's Philoſophie und Anakreon's Poeſie verſchmelzen ſich in dieſer Melodie, welche in einigen Sätzen den vollkommenen Libertin, den Wüſtling aus Temperament und Syſtem zuſammenfaßt. Er iſt da, man hat ihn vor Augen, nachläßig hingeſtreckt in ſeinem Armſtuhle,

sein Glas gleich einem Panière ausgestreckt, mit dem Ausdrucke der Wollust in den Augen, der unreinsten Freude im Herzen, zufrieden und stolz auf sich selbst, in seinen unzerstörlichen Egoismus gehüllt, die Schleußen des Wassers öffnend, ohne auf die zu achten, welche darin ertrinken. Er fürchtet Nichts, kümmert sich um Nichts; er trinkt, er liebt, er singt, er genießt; er ist der beste Junge auf der Welt: *Vivan le femine! viva il buon vino.* Er ist malerisch in dieser Scene, wie beinahe in allen, in welchen er erscheint.

Nachdem der letzte Versuch Elvira überzeugt hatte, daß keine Hoffnung vorhanden sey, will sie sich auf immer von dem Orte des Verderbens entfernen; eine Art von Nebel verbreitet sich im Orchester; die Lampen des Banquetts erbleichen und verlöschen eine nach der andern; Elvira stößt einen furchtbaren Schrei aus und stürzt einer Seitenthüre zu. Don Juan, der diesen Schrei gehört hat, befiehlt Leporello nachzusehen, was es gebe. Dasselbe nebelhafte crescendo begleitet die Schritte des Abgesandten. Leporello prallt zurück, indem er in einem andern Accorde der verminderten Septime Elvira's Schrei wiederholt. *Che grido indiavolato!* Was gibt es denn? sprich, sprich, sprich Unglücklicher! Giovanni's Fragen scheinen ziemlich ruhig; warum werden sie aber in so rascher Aufeinanderfolge wiederholt. Sollte er bereits die Antwort ahnen?

FDur, $^4/_4$, Allegro molto. Man verlange jetzt von Leporello keine Possen mehr. Diese Zeit ist für ihn, wie für seinen Herrn vorbei, und möge das Gezisch des ganzen Parterres dem unedlen Histrionen zu Theil werden, der sich von

jetzt an nur noch den geringsten Spaß erlaubt. Ein Darsteller in der Oper muß sein Spiel stets nach der Musik richten, und hier drückt die Musik die höchste Seelenangst aus. *Ah signor, per carità, non andate fuor di quà.* Leporello stößt diese Worte keuchend aus; die Biegungen seiner Stimme möchten sich gern nach einem convulsivischen Schrecken moduliren, dessen innere Bewegungen unaufhörlich wechseln; aber die Modulation stößt auf einen unbesiegbaren Widerstand. Welche Harmonie auch erscheint, das obstinate *F* des Basses schneidet ihr den Weg ab und wirft sie sogleich, von Dissonanzen übertönt, zurück. Es gleicht jener Spannung der Brust, welche man verspürt, wenn man lange Zeit aus Leibeskräften gelaufen ist, und welche bei jeder Sylbe Schmerzen verursacht, sobald man zu sprechen versucht. Dieser Gesang, obgleich abgerissen, bildet eine sehr charakteristische Melodie, in welcher die vorübergehenden Kreuze, welche zugleich die natürliche Note mit der chromatischen von demselben Werthe zieren, eine fahle und schillernde Färbung verbreiten, etwas halb Reales und halb Phantastisches, gleich den ersten, noch etwas zweifelhaften Kundgebungen des Wunderbaren in einer Gespenstergeschichte. Endlich findet Leporello den freien Gebrauch der Sprache wieder; aber die donnernden Schritte, die er auf der Treppe gehört hat, hämmern in seinem Gehirne, wie wenn sein Schädel ein Amboß wäre. Der Schrecken hat eine tönende Maschine daraus gemacht, welche vermöge eines physiologischen Gesetzes das abgemessene Geräusch, das den Sitz der Empfindung erfaßt hat, mechanisch wiedergibt. *Ta, ta, ta, ta;* und als sein Herr

ihm befiehlt, ſich deutlicher auszudrücken, antwortet er von Neuem *ta, ta, ta, ta*, was keine Poſſe, ſondern der Beweis iſt, daß Mozart in die Geheimniſſe der menſchlichen Organiſation eingedrungen iſt. Die Thüre wankt bei den Schlägen des Orcheſters. — Hören Sie es, lieber Herr? — Oeffne! — Dießmal verweigern aber die Beine des nur zu getreuen Dieners durchaus den Dienſt. Oeffne, ſage ich Dir! — Er könnte den Unglücklichen eher tödten, als daß er ihn von der Stelle brächte. Alles, was er herausbringen kann, ſind langgedehnte Seufzer, die von den Schlägen, die ſich verdoppeln, unterbrochen werden. Oeffne! aber nein, mit dieſem Elenden iſt nichts mehr anzufangen. Oeffnen wir alſo ſelbſt. Eine faſt vollſtändige Dunkelheit herrſcht jetzt auf der Scene; es bleibt jetzt nur noch das Licht zweier Wachskerzen übrig, die wie zu ihrem eigenen Leidweſen, in ihren ſilbernen Leuchtern, auf dem Speiſetiſche brennen. Giovanni ergreift einen dieſer Armleuchter, und mit dem entblößten Degen in der andern Hand ſchreitet er entſchloſſen der Thüre zu, welche er mit dem Fuße aufſtößt. Ein leuchtender Luftſtrom verlöſcht die Wachskerze; die Scene färbt ſich ſchwach mit einigen bläulichen Streifen, Blitze fahren im Zickzack an den gothiſchen Fenſtern herab, ein dumpfer Donner rollt unterirdiſch. In der Vertiefung der Decoration wird die rieſenhafte Geſtalt des Commandeurs ſichtbar, weiß, unbeweglich, von einem matten Lichtſcheine umgeben. Andante $^{6}/_{4}$ D Moll.

Bei dieſer Erſcheinung meint man, habe die göttliche Rache, Tropfen für Tropfen im Schweigen der ewigen

Geheimniſſe geſammelt und aufgehäuft, endlich den Rand des Gefäſſes erreicht, um auf ein verabredetes Zeichen überzulaufen, und in furchtbarer Ueberſchwemmung alle Schrecken des letzten Urtheils über die Zuhörer zu verbreiten. Wie war es möglich, daß der Kopf eines Menſchen, ohne zu zerbrechen oder wahnſinnig zu werden, dieſe Accorde hatte zur Welt bringen können, die Alles über den Haufen werfen und mit ſich fortreißen, welche auf der Seele wie das Gewicht des ganzen menſchlichen Elendes, in eine zerſchmetternde Maſſe vereinigt, wie das Bewußtſeyn der verderblichſten und nie mehr gut zu machenden Kataſtrophe, wie die Verwirklichung der Vorgefühle und Bilder laſten, welche man mit ſo vielem Abſcheu von ſich entfernt! Hier zerreißt der allegoriſche und immer lichter werdende Schleier, welcher die menſchliche Handlung des Dramas deckte; hier hört die Fabel, das Libretto auf. Das iſt der Beſuch in Perſon, welchen Jeder von uns ſeiner Zeit zu erwarten hat, dieſer Beſuch, die einzige reale Wirklichkeit, die einzige unfehlbare Gewißheit, die es in unſerm Leben gibt. Wie Don Juan müſſen wir ihm die Pforte öffnen und möge es Gott gefallen, daß der furchtbare Sänger uns bei unſerm letzten Concerte etwas Anderes vorzutragen haben möge.

Sobald das Geſpenſt erſcheint, wirft ſich Don Juan mechaniſch rückwärts; aber faſt ebenſo ſchnell ſich wieder faſſend, ſchreitet er in gemeſſenen Schritten dem andern Ende des Theaters zu, wirft ſeinen Degen weg und nimmt die Stellung eines Menſchen an, der entſchloſſen iſt, Allem zu trotzen. Die Bläſſe, die ihn bedeckt, iſt nichts als der Re-

für der Todtenerscheinung auf den Zügen des Lebendigen, der sie betrachtet; die Seele ist nicht erblaßt. Er weiß, daß er verloren ist, verloren für Zeit und Ewigkeit, aber er entschließt sich nicht, um Gnade zu bitten. Die Unbußfertigkeit am Ende wird der letzte und höchste Triumph seines Stolzes seyn. Er mag fallen, aber gleich dem Colosse von Rhodus, ohne die Knie zu beugen oder den Kopf zu senken. Auf diese Weise spricht sich die Situation zwischen zwei redenden Personen aus, welche allein in dem ganzen weiten poetischen Universum eine solche Unterredung anknüpfen und zu Ende führen konnten. Es ist dieß ein zweites Duell zwischen Don Juan und dem Commandeur; beide haben aber die Waffen gewechselt. Dießmal kämpft der Greis mit dem Blitze, und Giovanni hat ihm nichts, als die erstaunliche Energie seines verkehrten Willens entgegen zu setzen.

Wir haben diese Scene im Auszuge im Andante der Ouverture gehört. Wie furchtbar und imposant die instrumentale Erinnerung an das Ereigniß auch gewesen seyn mochte, so schwach erscheint sie deßhalb doch neben der wirklichen Handlung. Statt des vollkommenen Minore-Accordes, mit dem die Ouverture anhebt, bilden hier Accorde der verminderten Septime den Anfang, welche zu gleicher Zeit, mit aller Macht, zwanzig Orchester-Stimmen in Angriff nehmen und nach welchen eine Harmonie erhabenen Choralgesanges folgt. Die Octaven der Blasinstrumente werden hier durch die Stimme des Phantoms ersetzt, was den dumpfen und mystischen Schrecken in einen donnernden Schrecken verwandelt, und die wunderbare Dämmerung in eine von überna-

türlichem Feuer erhellte Tagesnacht. Die mit sparsamer Weisheit verwendeten Posaunen haben dem Componisten diesen kostbaren Vortheil verschafft. Es hätten diese, heut' zu Tage so verschwenderisch verwendeten Posaunen nicht gleich dem Rufe zum Gerichte getönt, wenn sie Mozart nicht zum speciellen und ausschließlichen Accompagnement des Todes gemacht hätte; und wenn er, ihren Effect zum Voraus benützend, sie das ganze Stück hindurch in Requisition gesetzt hätte.

Gewöhnlich, wenn die Musiker Schrecken erregen wollen, so suchen sie nicht denselben durch ein Ensemble von Effecten hervorzubringen, die noch unter sich verbunden und einem untheilbaren Ganzen untergeordnet sind; sie häufen mehr die Effecte auf, als daß sie sie combiniren; ihre häufig sehr glücklichen und sehr schönen, aber beinahe immer ziemlich heterogenen Erfindungen haben keinen andern Rapport als ein immerwährendes Ueberbieten der einen über die anderen, was natürlich die Sachen zum Extrem treibt. Man könnte die Componisten nicht darüber tadeln, wenn sie damit ihren Zweck erreichten; und es möchte sogar einem Menschen von Talent sehr schwer fallen, auf diesem Wege fehl zu gehen. Durch dieses Chaos von Dissonanzen, diese wahnsinnigen Modulationen, dieses wilde Brüllen des Orchesters, diese Unordnung und diesen Tumult muß nothwendiger Weise Schrecken zu Wege gebracht werden, aber ein äußerer und materieller Schrecken, ungefähr so, wie der im Melodrama. Wir citiren als Muster den Schluß der phantasmagorischen Scenen im Freischütz. Nach diesem Systeme konnte und durfte

die Erſcheinung in unſerer Oper durchaus nicht behandelt werden. Dann iſt ſie in allen ihren Theilen vollkommen homogen und vollkommen verbunden; die Abwechſelungen von Schatten und Licht, von forte und piano, von Diſſonanzen und Harmonie, folgen ſich regelmäßig; das gegen das Ende etwas beſchleunigte Tempo hört nicht auf mäßig zu bleiben. Alles dieß iſt regelmäßig und correct, und ſteht nicht ſehr ſchwarz und faſt ruhig auf dem Papiere aus. Und doch, was ſind die Schrecken der Wolfsſchlucht, was ſind alle poetiſchen und muſikaliſchen Schrecken zuſammen genommen, vor dieſem Schrecken, welcher gleich von Anfang an: *Don Giovanni a cenar teco m'invitasti e son venuto* den höchſten Grad erreicht zu haben ſcheint, dennoch ſich immer mehr ſteigert und einen unter dem Schatten ſeiner rieſigen Fittige begräbt, welcher zugleich die Sinne, das Herz und die Phantaſie durchdringt und zuletzt in ſeinem unerbittlichen Fortſchritte bis zur Sphäre der Intelligenz dringt, und unbeſiegbar düſtere und troſtloſe Gedanken erweckt. Man frägt ſich ſchaudernd, ob Alles, was in uns iſt, nicht ebenſo irgendwo außer uns ſich wieder finden muß, und ob die gräßlichſten Viſionen der Seele, welche ſich in der muſikaliſchen Analogie verwirklicht haben, nicht eines Tages ſich mit einem ſubſtantiellern Körper und noch poſitiveren Formen als dieſe Analogie bekleiden werden. Hört Ihr dieſe Accorde ſtets ſich wiegend auf einem gleichförmigen Rhythmus, die aber bei jeder Wiederholung der äußern Reden, welche aus dem Munde des Phantoms ertönen, kläglicher und herzzerreißender lauten; und dieſes Uniſono aus der

andern Welt auf ungewöhnlichen Intervallen, die jeder menſchlichen Empfindungsart fremd ſind; und dieſes Erbeben des Orcheſters auf der gräßlichen Diſſonanz der Minore-Secunde, und dieſe langen, ſeufzenden Tonreihen, welche ſteigen und fallen, die heulen und vergeblich ſich mitten durch eine verzweifelnde Modulation, gegen die fatale Note abmühen, deren Unbeweglichkeit ſie verfolgt, drängt und erdrückt. Hört Ihr es wohl! Das iſt der Sinn des Geſpräches, das ſind die wahren Worte der Erſcheinung; das iſt der Tod, das Urtheil und die Verdammung; das iſt der Zielpunct und die Moral des ganzen Stückes. Welche Moral, großer Gott! Dieſe läuft wenigſtens nicht Gefahr, ſo ſchnell vergeſſen zu werden, als die anderen Beſchlüſſe, die von der dramatiſchen Juſtiz ausgehen, wenn ſie das Verbrechen beſtraft und die Unſchuld triumphiren läßt. Arme dramatiſche Gerechtigkeit! Wird das Verbrechen nicht ſtets zu ihr ſagen: Du biſt allerdings die Herrin, nach Belieben die Ereigniſſe eines Theaterſtückes zu ordnen und mich nach Deinem Gutdünken ſprechen zu laſſen. Ich, das Verbrechen, das nicht Komödie ſpielt, ich lache darüber. Geißele mich, ſo viel Dir beliebt mit moraliſchen Tiraden, die Du mir in den Mund legſt, hänge mich im Bilde auf, ich werde nicht verfehlen, zuerſt von meiner Loge oder von meinem Stuhle vom erſten Range aus Dir Beifall zu klatſchen, wenn es mir nur in der Welt gut geht, wie es ſo meiſtens meine Gewohnheit iſt. Was wird die dramatiſche Juſtiz ihm darauf antworten? Ich verſtehe nichts davon, ich weiß aber vollkommen, was der Compoſiſt des *Dissoluto punito* darauf hätte antworten kön-

nen, und zwar folgendes: weit entfernt, Dich der Gerechtigkeit Anderer auszuliefern, überliefere ich Dich nicht einmal den Gewiſſensbiſſen, was Deine eigene Gerechtigkeit geweſen wäre. Im Gegentheile, in meinem Stücke trittſt Du wohlgemuth und ungeſtraft die Menſchen mit Füßen. Niemand iſt ſtark genug, Dich zu ſtrafen. Ich ſinne nichts gegen Dich aus, ſondern ich ſchaffe eine Wirklichkeit außerhalb der Ereigniſſe, der Handlungen und der Worte; und in dieſer Wirklichkeit ſoll weder Du, noch irgend ſonſt Jemand das authentiſche Bild, den lebenden Abdruck einer tief verbrecheriſchen Seele mißkennen, in der Stunde, in welcher Alles ihr entwiſcht, Alles, ſelbſt bis auf die Hoffnung auf das Nichts. Die einzige Thatſache, welche ich vorausſetze, iſt das Kommen des weißen Mannes, und Du weißt, daß der weiße Mann für Dich, wie für Jedermann kommen wird.

Uebrigens, welche Vortheile hat Mozart dem Verbrechen eingeräumt, als er endlich den unvermeidlichen Beſucher einführte. Wo iſt der große Schuldbewußte, der ſich ſchmeichelte, ihn wie Don Giovanni zu empfangen? Um darüber urtheilen zu können, wollen wir die andere Hälfte des Dialogs prüfen, das Erhabene dem Erhabenen gegenüber. Von den beiden recitirenden Stimmen, die ſich wie im Duett vereinigen, ſtützt ſich die erſtere auf die Totalität der Kräfte des Orcheſters; es iſt dieß das Phantom mit den Schrecken im Gefolge, ausgerüſtet mit aller Gewalt eines Sachwalters der Vorſehung. Die andere Stimme iſt ſchwach accompagnirt. Das iſt der Menſch, in vollſtändigem Verlaſſenſeyn von dem, was ſeine äußere Kraft ausmachte, vertheidigungs-

und hoffnungslos dem eisernen Arme der Nothwendigkeit überliefert. Nur der individuelle Wille hält ihn in diesem furchtbaren Kampfe aufrecht; aber dieser ist gerade unter allen Kräften des Menschen der reellste und stärkste, und er kommt hier in einer erhabenen Größe zum Vorschein, der Giovanni's Rolle noch an keiner Stelle sich genähert hatte. *Non l'avrai giammai eredùto, ma farò quel che potrà.* Ein Ueberrest von Angst verräth sich in diesem Satze, dem ersten, welchen Don Juan an den Geist des Commandeurs richtet und während desselben hört man zwei Violinfiguren, die schon am Eingange der Ouverture sich bemerklich gemacht hatten, wovon die eine melodisch und klagend, die andere begleitend murmelnd ist, gleich dem Nachtlüftchen, das über das Gras des Kirchhofes hinstreicht. Sobald aber die lange Periode, in welcher sich die furchtbaren Tongänge entrollen, zu Ende ist, gewinnt Giovanni wieder seine Zuversicht, *parla dunque! che chiedi?* che vuoi? Nie ist etwas Größeres auf der Bühne ausgesprochen worden. Und wenn er hinzusetzt: *parla, parla, ascaltando ti stò,* so erreichen Mitleiden und Bewunderung den Gipfel, und es ist nicht einer unter den Zuhörern, der sich nicht versucht fühlte, zu rufen: Gnade! Gnade dem großartigen Verbrecher. Während dieses Satzes, der in A Moll schließt, ertönt der Grundton, gleich einer dumpfen und furchtbaren Todtenglocke, allein aus dem erschrecklichen Schweigen der Singstimmen heraus. Man erräth, daß unerhörte Dinge sich vorbereiten. Plötzlich erwecken die Donner des Gespenstes, die auf diese monotone Todtenglocke treffen, eine Reihenfolge von Accor-

den, die selbst für einen Sprachlehrer schwer zu analysiren wären; eine Reihenfolge, in welchen das Chromatische und Enharmonische auf eine Weise vermischt und verschmolzen ist, daß das Ohr nicht mehr weiß, wo es ist, noch woher es kommt, noch wohin es geht und in welcher die Einbildungskraft vollends unter der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge und dem Schrecken der Bilder, von denen es erdrückt wird, erliegt. Sie gleicht einem innern Spiegel, in welchem sich gedrängt und in zahlloser Menge die Abscheulichkeiten eines ganzen Lebens voll Verbrechen abspiegeln. Jeder Schlag des Herzens erweckt ein neues Schreckbild, welches der Orean des crescendo sogleich wieder verjagt, um andere Schattenbilder an deren Stelle zu setzen, die ebenso schnell wieder verjagt werden. Das Ganze kettet sich wie zu einer beweglichen Linie furchtbarer in Flammen gegrabener Arabesken. Bei jedem Satze um einen halben Ton steigend, gelangt das Gespenst zu den höchsten Corden seiner Stimmlage und schließt diese unbeschreibliche Periode auf der Dominate von B Moll. Nun kommt in dieser neuen Tonart, im Charakter einer großartigen romantischen Reminiscenz die doppelte Figur der Violinen wieder zum Vorschein; der Dialog wird gedrängter. Eine Stimme, welche die Wolken zu durchdringen und die Erde zu öffnen scheint, fragt Giovanni, ob er zur Reise bereit sey? Ri-sŏl-vi? Vĕr-rā-i? Der Sünder antwortet: *Ho fermo il core in petto; non hò timor, verrò.* Ein dem Heroismus abgetrotzter Ausruf, der durch nachahmende Gänge von erstaunlicher Kraft unterstützt wird. Das Phantom, welches bis dahin unbeweglich geblieben war, streckt

Giovanni die Hand hin, der ihm die seinige reicht. Eiseskälte durchdringt die Adern des verwegenen Epikuräers. Der Schmerz entreißt ihm einen Schrei: Ohimè! Von diesem Tacte an gewinnt das Tempo des etwas beschleunigten Andante nach und nach die Lebhaftigkeit und das Feuer eines Allegro, durch den häufigern Wechsel der Sätze des Dialoges und durch das Wogen, welches sich in den Instrumental-Figuren kundgibt. Das tremolo ergreift selbst die Grundlage der Harmonie; der Abgrund geräth in Gährung in Erwartung seiner Beute. Gänge des Basses, die ganz genau an die Duellscene erinnern, stürmen wüthend gleich steigenden Wogen einher, und fallen wie diese von ihrem höchsten Gipfel in die Tiefen zurück, aus denen sie sich erhoben haben. Bewundern wir die tief gedachten Gründe des Musikers. Diese Baßstriche, diese kräftigen Angriffe, das colossale Bild der letzten Handlung der Tapferkeit, welche der Arm des Commandeurs ausgeführt hatte, rufen keine Nachahmung mehr bei den anderen Stimmen hervor, das heißt sie begegnen keinen Paraden mehr, wie bei dem irdischen Duell. Die Violinen, welche auf so mörderische Weise Giovanni's Degen geführt, sind nicht mehr da, um dieselben zurückzuweisen. Jetzt liegt der Degen als unnöthiges Werkzeug zu den Füßen seines Herrn; denn er kann den Commandeur nicht zweimal tödten. Diesen Adern ist kein Blut zu entlocken und das Giovanni's ist in der Hand seines unverwundbaren Gegners zusammengeronnen. Die Wiedervergeltung ist furchtbar. Der Sieger im ersten Acte wird aufgefordert seine Niederlage einzugestehen. Schon blinkt, in

einem Haare hängend, das Schwert der ewigen Bestrafung, das stets trifft und immer tödtet, über dem Haupte des Sünders. *È l'ultimo momento! pentiti scellerato! pentiti, pentiti;* und diese niederschmetternde Aufforderung, auf welche Giovanni beständig mit *nò* antwortet, rollt jedesmal, gleich dem Echo der Hölle donnernd dahin, bis von der unsichtbaren Sanduhr, welche die Zeit des Aufschubes bemißt, das letzte Korn abgelaufen ist. Die Sendung des Commandeurs ist zu Ende; der unwiderrufliche Spruch fällt auf den Verworfenen in schweren und langsamen Choral-Noten; die Harmonie erstirbt im Unisono; das Gespenst ist verschwunden.

Wenn der Beschluß in dem Augenblicke ausgeführt worden wäre, in dem er ausgesprochen wurde; wenn Giovanni todt zu den Füßen des Commandeurs niedergefallen wäre und der Vorhang mit ihm, so würde das Ende das Werk gekrönt haben, und Mozart, zu den Säulen des Hercules in der musikalischen Kunst erhoben, wäre da stehen geblieben, *ubi defuit orbis*, gleich jenen Erforschern der hyperboräischen Länder, die ihre Reise nicht weiter fortsetzen konnten, weil die Welt zu Ende war. Gewisse Rücksichten erlaubten aber weder dem Dichter, noch dem Musiker die Oper, oder wenigstens die übernatürliche Scene auf diese Weise zu beendigen. Da Ponte, als gewandter literarischer Arbeiter, der sowohl das Publicum seiner Zeit als die Bedingungen des scenischen Effects im Allgemeinen aus dem Grunde kannte, urtheilte ganz richtig, daß der Titel des Stückes: *Il Dissoluto punito* und die Erwartung, welche dieser Titel erweckte, nicht sehr gerechtfertigt erscheinen würden, wenn

man die Bestrafung nicht sähe; denn unter tausend Individuen, welche es vollkommen verstehen, in der Oper zu sehen, ist es ein Glück, wenn man deren zehn trifft, die zu hören verstehen. Aus diesem Grunde mußten die Verdammniß und die Hölle auch dem Auge sichtbar werden. Der Dichter ließ daher auf den Mann von Marmor, der in seinem Libretto eine ziemlich armselige Maschine ist, etwas Solideres und mehr in die Augen Fallendes folgen, *un coro di spettri* (Chor von Gespenstern), Geister, Larven, Furien, Teufel, den ganzen Hof Pluto's in großer Gala. Man weiß, welchen Genuß dieser classische Pomp unseren Vätern machte. Don Juan, welchen der Componist die furchtbarsten moralischen Qualen hat ausstehen lassen, wird nach diesen auch den physischen Qualen überliefert: *Che m'agita le viscere!* ein gewagtes Bild, welches über da Ponte's Zeitalter hinausging, und bei welchem Mozart nicht stehen zu bleiben für nöthig hielt. Ihm, dem Musiker, der das herzzerreißende Geschrei in höchster Natürlichkeit wiederzugeben verstand, wäre es leicht gefallen, die verzweiflungsvollen Schmerzen aus den innersten Eingeweiden heraus ebenso natürlich darzustellen; allein er war weit entfernt, zu vermuthen, welche fruchtbringende Ader diese medicinisch-chirurgischen Operationen dem Theater öffnen würden. Wir haben die Gründe des Dichters angeführt, hören wir nun auch die des Componisten. Mozart mußte anerkennen, daß es unmöglich sey, das letzte Finale mit einer Scene im Tempo des Andante zu schließen, die allerdings die wichtigste im ganzen Stücke ist, und welche pp mit einigen ganzen Noten, von einer ein-

zigen Stimme gesungen endigt, die im Orchester, gleich dem Schatten selbst verschweben. Ebenso sah er ein, daß nach einem Stücke von so erhabener psychologischer Tiefe es passend sey, die Seele wieder zu erheben, welche durch so viele furchtbare Stöße heruntergestimmt worden war, und daß man zum Schlusse ein Feuerwerk für das Ohr abbrennen müsse, gerade wie da Ponte das Bedürfniß eines glänzenden Schlußsatzes für die Augen gefühlt hatte. Aus diesem Grunde hängte er dem Andante ein Allegro von fünfzig Tacten und nicht mehr, an; es ist dieß eine Effectmusik, welche der Lärmen auf den Brettern, und ebenso der scenische Lärmen verlangen, weil es keinen mächtigern Bundesgenossen gibt, als den musikalischen Lärmen. Das ist Alles recht gut; das dauert nicht lange und Jeder geht zufrieden weg. Es handelt sich hier nicht mehr darum, zu wissen, welche Gattung von Schauspiel man uns bieten wird, oder ob die Herren Regisseure, Decorateure, Theaterschneider und Maschinisten noch immer fortfahren, ihre Welt nach dem Bilde eines Einfaltspinsels zu schaffen. Sie mögen mich wegen dieses Ausdruckes entschuldigen; aber ist es glaublich, daß wir, die Zuschauer des neunzehnten Jahrhunderts, die wir endlich begreifen, was Don Juan ist, noch immer verurtheilt sind, die Finalscene des wunderbaren Meisterwerkes in den mythologischen Tartarus versetzt zu sehen, der von einer Legion Comparsen überschwemmt und förmlich dadurch lächerlich gemacht wird, indem sie mit allen möglichen Farben beschmiert sind, ungeheuere Perrücken von Hanf auf dem Kopfe sitzen haben, mit rauchenden und übelriechenden Fackeln um Don

Juan herumhüpfen, und welche gleich den einigen dreißig Kindern, männlichen und weiblichen Geschlechtes, des der Vielweiberei angeklagten Rochus Pumpernickel, um ihren vorgeblichen Vater herumtanzen, der sie zu allen Teufeln wünscht*). Es bedürfte sicher keines großen Aufwandes von Phantasie, um an die Stelle dieser unwürdigen Darstellungsart eine andere weniger lächerliche und passendere zu setzen. Haben wir denn nicht die Phantasmagorie. Nun, so lasse man im leeren Raume drohende Gespenster vorüberschweben, gräßliche Larven, mit von Wuth verzerrten Gesichtszügen oder grinsend von teuflischem Lachen; man mische des Contrastes wegen einen Zug junger und bleicher Frauenbilder darunter, die ihre Liebe zu Giovanni mit dem Leben gebüßt haben und die ihn betrachten, und über ihn zu weinen scheinen. Ist dieses Bild nicht nach dem Geschmacke der Leser, so ist hier ein anderes. Die Verschwindlöcher öffnen sich, und speien Ströme von Flammen aus; die Donnermaschine thut ihr Möglichstes in ihrer olympischen Remise; die entzündeten Coulissen-Stücke der Decoration, welche sich nicht verändert, fallen nach einander mit Lärmen ein; Phantome fliegen nach allen Richtungen durch diese Feuersbrunst. Man darf die singenden Gespenster nicht sehen, und statt daß der Chor Unisono vorgetragen wird, wie es vorgeschrieben ist, könnte man ihn in verschiedenen Octaven singen. Wir glauben selbst, daß Sprachröhren hier am Platze wären. In diesem Lärmen drückt Giovanni, den Dämonen überlassen, jedoch

*) Eine, dieser Beschreibung ähnliche Darstellungsart dieser Scene trifft man beinahe auf allen Theatern.

nur innerlich und frei in seinen Bewegungen, noch mehr durch sein Spiel als durch seinen Gesang, den man schwer gut hören könnte, die Qualen aus, die er erleidet. Und wenn die Schluß-Cadenz kommt, eine in die Länge gezogene Kirchen-Cadenz, stürzt die Mauer im Hintergrunde zusammen, und läßt, bei den ersten Strahlen der Morgenröthe, den Geist des Commandeurs sehen, der gen Himmel schwebt mit dem Bilde einer vor ihm knieenden Frau auf derselben Wolke. Diese Frau hält eine Palme in der Hand und ein Schleier bedeckt ihre Gesichtszüge. Ein Blitz, der von dieser himmlischen Vision ausgeht, trifft Don Juan, der todt unter den Trümmern seiner verdammten Wohnung zusammenstürzt.

Wie sonderbar! Obgleich beide Verfasser unserer Oper bei ihrer Arbeit in Shakspeare's Fußtapfen getreten waren, indem sie dem poetischen und theatralischen Styl ihrer Zeit Trotz boten, unaufhörlich das Komische mit dem Tragischen vermischten, so glaubten doch da Ponte und Mozart der willkürlichsten der Regeln, die ehemals dem lyrischen Drama auferlegt war, sich unterwerfen zu müssen; der Regel nämlich, welche verlangt, daß sämmtliche Personen sich am Ende vereinigen und nach der Reihenfolge ihrer Stimmlage sich in gerader Linie aufstellen sollen, um sich bei dem Publicum für die Zeichen des Beifalls oder Mißfallens zu bedanken, welche ihnen während der Aufführung zu Theil geworden sind. Allerdings konnten unsere Verfasser dieser Vorschrift der Höflichkeit nicht der ganzen Strenge nach nachkommen, weil der Held des Stückes todt war, und das Phantom keine zweite Sendung in der Absicht bekam, dem Publicum seine Reverenz zu machen. Man begnügte sich daher,

die Lebenden zu versammeln, daß diese sängen und sich verabschiedeten, wodurch das Finale um drei überzählige Tempo's vergrößert wurde: ein **Allegro assai**, ein **Larghetto** und ein **Presto**. Wir werden sie nicht prüfen; erstens, weil man sie nie auf dem Theater executirt; dann, weil sie keinen Theil der Handlung mehr ausmachen; drittens, und das ist das Schlimmste, weil sie eine abgeschmackte Lüge hinsichtlich der handelnden Personen sind. Wer sieht nicht klar ein, daß diese ganze Welt von Leidenschaften, Bezauberungen, Thorheiten und Wunder, ohne Widerkehr mit dem untergegangen ist, der der Mittelpunct und das bewegende Element derselben war. Anna, die erhabene Reaction der moralischen Ordnung der Dinge gegen das Princip, dessen Feindseligkeit alle Grundlagen desselben zugleich angriff, ist nicht mehr Anna. Sie hat mit der Ursache aufgehört, welche sie hervorgebracht hat; sie ist erloschen, wie das Feuer des Himmels erlischt, nachdem es die verworfenen Städte verzehrt hatte, deren Grabstätte das todte Meer bildet. Sobald Anna todt ist, wird Octavio unmöglich. Seine Beschaffenheit ist der Art, daß er seine Geliebte nicht eine Minute überleben konnte, denn sie machte sein ganzes musikalisches und dramatisches Daseyn aus. Was Leporello betrifft, so werden einem die Aerzte sagen, daß er während der beiden letzten Scenen so viel gesehen und gehört hat, daß er sich die Rechte auf eine lebenslängliche Versorgung in einem Irrenhause erworben habe. In der That, es handelt sich wohl bei ihm darum, *all' osteria* (in's Wirthshaus) zu gehen und dort einen **padron miglior** (bessern Herrn) zu suchen. Nein, nein, Leporello hatte und wird in seinem Leben nie mehr

als einen Herrn haben. Soll ich von Elviren reden? Ach! Sie iſt bewußtlos niedergeſunken, als ſie von Don Giovanni weggegangen war. In dieſem Augenblicke liegt die arme Frau an einer Gehirnentzündung erkrankt zu Bette. Sie hat wenigſtens ſechs Wochen lang damit zu thun. Elvira verſammelt ihre Freunde und Verwandten um ſich, und ſagt ihnen: *Io men vado in un rittro a finir l'a vita mia* (Ich werde mich in die Einſamkeit zurückziehen und dort mein Leben beſchließen), ſonſt nichts, und wir können dieſen frommen Entſchluß nur billigen, obgleich dieſer den Zuſchauer nichts angeht. Es bleiben jetzt noch Zerlina und Maſetto. Man nimmt gern mit dem Dichter an, daß die beiden Gatten an ihrem Hochzeittage mit einander gegangen ſind *cenar in compagnia* (zuſammen zu Nacht eſſen); doch muß man zur Ehre des Maſetto glauben, daß ihr Nachteſſen um die jetzige Stunde längſt vorüber ſeyn muß. Zerlina, bei welcher alle die Beziehungen aufgehört haben, welche aus ihr eine dramatiſche Perſon gemacht, iſt nicht die Zerlina Don Juan's, ſondern die Maſetto's, von nun an ſicher eine kleine muthwillige Klatſchbaſe, die ihren Mann an der Naſe herumführt. Auf dieſe Weiſe zieht die großartige Geſtalt Giovanni's Alles in ſeinen Fall hinein, was ihm zum Relief, zur Einfaſſung oder zum Contraſt gedient hatte. Alles ſtirbt oder verwiſcht ſich mit ihm.

Die drei letzten Tempi des Finale's ſind alſo ein ungeheurer Verſtoß gegen alle Principien der Kunſt; in ſofern aber nicht wohl ein Fehler leichter zu verbeſſern iſt und auch bei der Vorſtellung ſtets verbeſſert wird, ſo wäre das Uebel, ich gebe es zu, nicht ſehr groß, wenn die Muſik, die man

unterdrückt, nicht beſſer als ihr Text wäre. Unglücklicher Weiſe verhält es ſich aber nicht ſo, und alle Liebhaber werden mit Bitterkeit die verlorene Arbeit des herrlichen fugirten Chores beklagen: *Questo è il fin di chi fa mal.*

Nachdem wir mit unſerm Artikel zu Ende ſind und die Seitenzahl gezählt haben, unterwerfen wir uns im Voraus den nur zu gerechten Vorwürfen, welche uns über ſeine außerordentliche Länge gemacht werden werden; andere Ausſtellungen gar nicht zu rechnen. Wie Vieles haben wir aber abgekürzt oder vielmehr der Nothwendigkeit geopfert, um damit zu Ende zu kommen; wie Vieles iſt uns entgangen, das Andere nach uns auffinden werden, gerade wie wir glauben, manche Lücken in den Bemerkungen unſerer Vorgänger ausgefüllt zu haben. Tauſende und tauſende von Federn haben ſich in Bewegung geſetzt, um die Dichtungen Homer's, Virgil's und Dante's, die griechiſchen und franzöſiſchen Tragödieen, Shakspeare zu commentiren, und doch haben ſie den Stoff nicht erſchöpft. Sollte Don Giovanni, die höchſte poetiſche Schöpfung des menſchlichen Geiſtes, der kritiſchen Ernte ein weniger fruchtbares und weniger weites Feld bieten? Das größte, ſagen wir, wenigſtens in Beziehung auf unſer Jahrhundert. Heut' zu Tage, da die Vernunft ohne Gängelband geht, und Gott weiß, wie gerade ſie geht, iſt man im Allgemeinen ein größerer Freund der Muſik als der Verſe und zwar nicht ohne Grund. In ſofern die Muſik unter allen Formen der künſtlichen Poeſie die kräftigſte, die ſeiner Natur vertrauteſte und am wenigſten widerſtreitende iſt, weil ſie nur in ihren Anwendungen und nicht in ihrem Princip Urtheilskraft verlangt, ſo ſagt ſie dem Jahrhun-

derte um ſo mehr zu, je mehr ſich daſſelbe in die Proſa und den Skepticismus vertieft, gerade wie die extremen Heilmittel bei verzweifelten Krankheitsfällen helfen. Man glaubt noch an die Muſik, weil es unmöglich iſt, nicht an die Wirklichkeit einer individuellen Empfindung zu glauben; und wenn zufälliger Weiſe dieſe Empfindung die intuitive Darſtellung irgend einer großen religiöſen oder moraliſchen Wahrheit iſt, ſo vermag der uns inne wohnende kritiſche Geiſt nicht, ſie zu brandmarken. Das iſt der Grund, warum die Muſik heut' zu Tage ſo hoch in Ehren ſteht.

So lange daher die muſikaliſche Kunſt beſtehen wird, ſo lange der Rhythmus, die Melodie und Harmonie deren Grundlage bilden wird, ſo lange wird Don Juan die erſte Stelle einnehmen. Mag er eines Tages von dem europäiſchen Repertoir verſchwinden, ja noch mehr, mag man das ganze Libretto deſſelben ausmerzen als eine unnützliche Umhüllung, ſo werden die wahren Liebhaber das Sujet auf dieſe Muſik neu componiren. Dann wird Jeder ſelbſt der Held des Dramas werden. Es wird dann eine vertraute Selbſtbiographie daraus, die in Noten geſchrieben iſt, und welche man unmöglich anders hätte machen können; eine Geſchichte, deren Epochen und Daten die Momente bilden werden, nach welchen wir innerlich unſere Exiſtenz berechnen; unſere leidenſchaftlichſten, ſüßeſten, ſtürmiſchſten und feierlichſten Stunden; unſere poetiſchſten Schmerzen, unſere berauſchendſten und leider zu oft auch die ſchuldigſten Genüſſe. Alle werden ſich in dieſem Werke erkennen, welches Mozart mehr als irgend ein anderes nach ſeinem Bilde ſchuf und welches ſo vollſtändig ein verſchwenderiſches und verhängnißvolles

Leben in ſich ſchließt, welchem nichts, was menſchlich iſt, fremd bleiben durfte. Einige werden vielleicht unter zauberiſchen und deßhalb für ſie um ſo troſtloſeren Farben, das verbrecheriſche Glück erblicken, welches ihrem Geſchicke fehlte, das ſie in allen ihren Träumen verfolgen; dem ſie im wachen Zuſtande unter den heißeſten Wünſchen nachjagten, und deſſen Abgang ihrem Leben, in der Jugend wenigſtens, die bitterſte Täuſchung bereitete. Unſinniges Bedauern, Wünſche, welche das Geſchick nie erhört, ohne uns grauſam dafür zu beſtrafen. Iſt der Tod nicht der wahre Zweck des Daſeyns, wie Mozart ſich ausgedrückt hat. O Ihr! die Ihr Giovanni gleichen möchtet und die Ihr es nicht konntet, hört die letzte Scene der Oper, eine Scene, ohne welche Don Juan das unmoraliſchſte der Meiſterwerke wäre, und welches dagegen die erhabenſte und realſte aller poetiſchen Lehren aus ihm macht; eine Scene, welche allein das Gegengewicht zweier langen Acte von Thorheiten, Verirrungen, Leidenſchaften und Verbrechen bilden, und alle vorhergehenden Eindrücke des Werkes verwiſcht und allein alle Schönheiten aufwiegt. Man denke ſich, daß eben dieſe Scene das Drama des Lebens für Jeden ſchließt, und dann, ſtatt thörichter Weiſe Giovanni als ein ideales Weſen zu beneiden, wird einen ein wohlthätiger Schrecken bei dem Grabmale des Commandeurs erfaſſen, und man wird ſich im Gebete mit ſeiner Tochter vereinigen und einem Glauben anſchließen, den man nicht abſchwören kann, ohne ſich ſeiner Würde als Menſch zu entkleiden.

Die Violin-Quintetts.

Es scheint, als ob die Arbeiten Mozart's, die Hauptumstände seines Lebens, die Entwickelungen seiner Individualität und die Fortschritte seines Genius bis zum Jahre 1787, nur ein aufsteigender Gang zu Don Juan, dem Meisterwerke der Meisterwerke gewesen wären. Von dieser Epoche an, sehr wahrscheinlich, scheinen die Kräfte des Musikers, welche bis dahin dem Uebermaße von Arbeit und den Anstrengungen einer andern Gattung vielleicht, widerstanden hatten, abgenommen zu haben, und daß physische Leiden nach und nach die moralische Krankheit verschlimmerten, welche sich im Alter von dreißig Jahren bei ihm kundgab, wie wir aus dem letzten Briefe an seinen Vater ersehen haben. Nach Maßgabe des immer wankender werdenden Gesundheitszustandes Mozart's mußte die Inspiration, welche er aus den Reizen und Genüssen, die ihm das Leben bot, schöpfte, mit den Quellen des Lebens selbst versiegen. Die dramatischen Werke, welche auf Don Juan folgten, beweisen diese Abnahmen. *Così fan tutte*, die Zauberflöte und Titus sind weit entfernt, in gleich hohem Grade die Energie und die Leiden-

ſchaft auszudrücken, welche die ſchönen Scenen in Idomeneo, in der Entführung und dem *Dissoluto punito* ganz auszeichnen, obſchon in anderen Beziehungen das Talent des Componiſten nie ſchwächer wurde. Dieſe Energie und Leidenſchaft finden ſich nur in einigen muſikaliſchen Meiſterwerken wieder, die ſich aus den Jahren 1787 und 1788 datiren, namentlich: in den zwei Violin-Quintetts, und in den Symphonieen aus C Moll und G Moll. Sollte Mozart von da an abgenommen haben? Man könnte es glauben, wir geſtehen es, wenn *la Clemenza di Tito* ſeine letzte Arbeit wäre, da ſie es aber nicht war, ſo müſſen wir in dieſer ſcheinbaren Abnahme den nothwendigen Uebergang erkennen, um zum Requiem zu gelangen. Ja, während einiger Jahre ſchien Mozart herabzuſteigen und er ſtieg in der That in reißendem Schritte zum Grabe herab; es geſchah dieß aber nur, damit er am Rande des Grabes einen Stützpunct fände, der ihm helfen ſollte, mit lebendigem Leibe gen Himmel zu ſteigen, gleich einem zweiten Elias.

Wir wollen nun von einigen der berühmteſten Inſtrumental-Compoſitionen Rechenſchaft ablegen, welche ſich, ſo zu ſagen, um Don Juan gruppiren, weil ſie ſich aus derſelben Epoche datiren, und, was noch wichtiger iſt, ſich an dieſelbe Phaſe des intellectuellen Lebens ihres Verfaſſers knüpfen.

Nachdem wir in dem Artikel der Haydn gewidmeten Quartetts die Grundſätze auseinander geſetzt haben, welche Mozart unabänderlich zur Grundlage ſeiner Inſtrumental-Muſik machte, ſo werden wir jetzt von den Quintetts und hernach von den Symphonieen ſprechen. Wir folgen auf

dieſe Weiſe der chronologiſchen ſowohl als der natürlichen Ordnung der Conſequenzen, die ſich aus eben dieſen Grundſätzen entwickelten. — Unter den Quintetten, welche ſich in der Ausgabe von Pleyel finden, trifft man vier, welche ſich wahrſcheinlich aus der erſten Jugend des Autors datiren, und welche man, aus dieſem Grunde, ſelten mehr ſpielt. Dann iſt ein ſchönes Quartett für das Piano dabei, welches von Mozart ſelbſt zu einem Violin-Quintett arrangirt wurde. Es bleiben demnach nur noch fünf originale und claſſiſche Werke übrig, die einzigen, mit denen wir uns zu beſchäftigen haben.

In ſofern nach unſerer Theorie, welche wir Wort für Wort der Mozart'ſchen Praxis entnommen haben, die Gedanken und der Charakter eines muſikaliſchen Werkes ſtets im Verhältniſſe zu den Mitteln ſeiner Ausführung ſtehen müſſen, ſo hält in dieſer Beziehung das Quintett die Mitte zwiſchen der vierſtimmigen Compoſition und der zu ſechs Stimmen, welche in der Regel für Werke für das Orcheſter ausreichen, abzüglich der Ausfüllungs-Inſtrumente, derer, welche die Hauptinſtrumente verſtärken, ſey es buchſtäblich, oder mit einigen wenigen leichten Veränderungen in den Figuren. Das Quintett wird daher melodiſcher, von poſitiverem Ausdrucke ſeyn, als das Quartett; es wird ſich ein wenig mehr dem Charakter der dramatiſchen Muſik nähern, hinſichtlich der Stärke der Empfindung, aus der es fließt, ohne daß es ihm aber deßhalb mehr erlaubt wäre, ſich mit den Formen zu bekleiden, welche die Erzählung und die Handlung charakteriſiren, oder ein Programm errathen laſſen. Auf andere Weiſe, wie wir bereits geſagt haben und hier wieder-

holen, würde die reine Musik, die nie etwas Anderm als irgend einem psychologischen Zustande, sey derselbe bestimmt oder nicht, entsprechen darf, zur Opern-Musik, für die Instrumente allein arrangirt. Mit dem Verluste ihrer Unabhängigkeit würde sie einen großen Theil ihres Werthes verlieren.

Dieser Art ist auch der Hauptunterschied, welcher Mozart's Quintetts von seinen Quartetts unterschied. Ihre Melodieen sind einschmeichelnder, ihr Charakter ist positiver, widerstrebt weniger der Definition und der Analyse; ihr Gesang und ihre Gänge haben mehr Ausdruck und mehr Glanz; in Summe sind sie leichter zu verstehen als die sechs Haydn gewidmeten Meisterwerke, obgleich sie in demselben Styl und mit demselben contrapunctischen und harmonischen Wissen geschrieben sind. Der Grund liegt darin, weil das Hinzufügen einer fünften Stimme zu den vier übrigen, welche der Componist durchaus nöthig hat, um den Accord auszufüllen, ihm erlaubt, der Verkettung seiner Perioden eine melodischere Reihenfolge zu geben, und den Interessen der Ausführung mehr einzuräumen, indem er sich ganz an die Gesetze des vielstimmigen Styls hält, welcher, Jedem Freiheit lassend, die Freiheit Aller zur Grenze setzend, verlangt, daß die Stimmen so viel wie möglich einen deutlich unterscheidbaren Gang und einen gleichförmigen Charakter sich bewahren. Aber absolute Freiheit und Gleichförmigkeit sind in der Musik so wenig ausführbar, als überall sonst. Mag man auch machen was man will, so wird ein mittelmäßiger Mensch nie dem gleichkommen, der Genie hat, und ebenso

wenig wird eine zweite Altſtimme einer erſten Violine im Quintette gleichſtehen; und wie ein Millionair in ſeinen Handlungen viel freier iſt als ein armer Taglöhner, ebenſo gewiß genießt die Melodie, die ſingt, mehr Freiheit als der Baß, der ſie begleitet. Es ſpricht ſich immer irgend ein Vorzug aus, ſelbſt in der ſtricten Fuge; um wie viel mehr alſo in den Werken, in welchen der fugirte Styl mit dem melodiſchen verbunden iſt. In Mozart's Quartetts dominirt ſtets die erſte Violine; in den Quintetts theilt ſie dieſe oft beſtrittene und unterbrochene Herrſchaft des Oberhaupts der Republik mit der erſten Bratſche. Aus demſelben Grunde, aus welchem die Theile der Quintetts, welche in melodiſchem Styl gearbeitet ſind, mehr Geſang enthalten als die Quartetts, bieten die, welche einer contrapunctiſchen Analyſe unterworfen ſind, kräftigere und mannichfaltigere Combinationen. Gehen wir an die Bemerkungen im Einzelnen über, indem wir mit dem Quintett aus C anfangen. Wenn wir nicht nach der Reihenfolge der Ausgabe von Pleyel beginnen, in welcher die Werke ſich, nach, was weiß ich, welcher willkürlichen oder ihrer Chronologie zuwiderlaufenden Ordnung folgen, ſo fangen wir dagegen nach dem autographen Katalog Mozart's, und was noch mehr iſt, nach der Tonleiter an.

Das Thema dieſer prächtigen Compoſition iſt ein Dialog. Der Baß fängt das Geſpräch mit einer vereinzelten Figur, in kurzen Noten, auf den Intervallen des vollkommenen Accordes an. Die erſte Violine gibt eine kurze melodiſche und leidenſchaftliche Antwort. Durch andere Tonarten verlängert, unterbricht ſich dieſe Unterredung und knüpft ſich ſtets

durch die Modulation vermannichfaltigt wieder an. Man möchte sie einen großen Gedanken nennen, der sich im Fluge auf den Genius herniederläßt, und ihn unversehens erfaßt; eine neue Welt, die sich in der Phantasie eines Columbus aus dem leeren Oceane erhebt, oder auch das Sujet des *Don Giovanni*, welches Mozart in einer begeisterten Stunde sich ganz enthüllte. Der Genius erhebt bei den wiederholten Anmahnungen an sein Geschick. Andere Sorgen möchten ihn zerstreuen; andere Figuren, welche in Abwesenheit des Themas herrschen, möchten es hintergehen und es an die Windungen ihrer sich schlängelnden Achtel ketten; Gesänge voller Schleichwege halten ihm die Reize der ruhigen Genüsse des Lebens vor; einige Verwickelungen einer flüchtigen Harmonie suchen ihm Verlegenheiten zu bereiten. Vergebliches Bemühen! Der große Gedanke triumphirt über alle diese Hindernisse! Immer kehrt er wieder und glänzt in den Augen des Genius, wie das strahlende Gestirn des Ruhmes und der Unsterblichkeit. Das ist die erste Hälfte des Allegro. Beim Beginne der zweiten gewinnen die Dinge ein anderes Aussehen. Sie bringt das Motiv zurück, das Violoncell streicht in Dissonanzen und die Antworten scheinen Unsicherheit und Zweifel auszudrücken; die anderen, Anfangs bloß einfach begleitenden Stimmen des dominirenden Gedankens, nehmen für oder gegen das Thema Partei; sie empören sich, so daß die Sätze der ersten Violine in Klagen ausarten und endlich ersterben. Dann, nachdem das Motiv verschwunden ist, kommen die gegentheiligen Einflüsse, die Figuren in verbundenen Achteln angestürmt, dießmal aber

nicht mehr ſanft und einſchmeichelnd, mit guter Geſinnung und freundſchaftlichem Rathe, ſondern abgeriſſen, in Unordnung hadernd, aus verſchiedenen Tönen pfeifend, wie eine Legion erzürnter Schlangen. Die nach und nach von dieſem anarchiſchen Joche befreiten Stimmen bekämpfen die gewaltſam ſich eindrängende Figur, mit einer Menge Synkopen und Retardationen, aber es fehlt an Einheit und Zuſammenwirken, ſowohl dem Widerſtande als wie dem Angriffe. Die eine ſagt D in raſchem, die anderen Es in langſamem Tempo; die dritte gibt ein G an, welcher die vierte ebenſo in einer Nachahmung in der Minore-Secunde antwortet und ſofort. Ein unentwirrbares Chaos, das heißt eine auserleſene harmoniſche Gährung. Die von uns aufgeſtellte Analogie gibt ganz natürlich den Sinn dieſer bewundernswürdigen Arbeit. Es ſind dieß die unermeßlichen Schwierigkeiten, welche der Genius in der Begeiſterung ſeiner erſten Conception nicht bemerkt hatte, tauſendfache Verlegenheiten, eine augenblickliche, aber furchtbare Entmuthigung, endliches Mißtrauen ſeiner Kräfte, deren Umfang man nicht eher kennen lernt, als wenn man ſie in Ausübung gebracht hat. Es wächst der Menſch mit ſeinen größern Zwecken, ſagt Schiller. Bald fallen die geiſtigen Nebel, in welchem die zu gewagten Plane der Menſchen untergehen, welche nicht den Keim des Wachsthums in ſich tragen, von dem der Dichter ſpricht, vor den flammenden Blicken des Genius. Der Genius findet ſich wieder; er gelangt zur Klarheit, zum Bewußtſeyn ſeiner ſelbſt; das verdunkelte Thema erſcheint in ſeinem erſten Glanze wieder; die ſo eben noch ſo feindlichen Elemente geſtalten ſich

gegen das Ende harmoniſch, um einen großen Triumph der Seele zu feiern. Jubel, der aber kein lärmendes Gepräge hat, weil er innerlich, verſchloſſen und darum um ſo tiefer iſt. Der große Mann hat unwiderruflich die Zukunft erobert. Er ſchweigt und ruht entzückt von dieſer Gewißheit aus.

Die anderen Theile des Quintetts, ohne, wie es uns ſcheint, hinſichtlich der Schönheit der Gedanken oder der melodiſchen Erfindung dem erſten Allegro zu gleichen, zeichnen ſich durch dieſelbe Vollkommenheit in der Arbeit aus, und bringen mit den eigenthümlichen Nuancen bei jedem Tempo den Hauptcharakter des Werkes wieder zum Vorſchein; eine gewiſſe nachdenkliche Ruhe und eine ruhige Freude, deren Urſache mehr im Verſtande, als im Herzen zu liegen ſcheint. Dieſer rationelle Ausdruck findet ſich ganz beſonders im Menuet, das aus zwei Figuren zuſammengeſetzt iſt, wovon die eine ernſt und förmlich, den Anſchein eines Beweiſes hat, die andere kurz und zweifelnd, wie eine Art von Einwurf hingeworfen zu ſeyn ſcheint. Das Menuet, welches aus dem Tone der Quarte FDur geht und viel verwickelter als das Menuet iſt, ſtellt einen Dialog in kurzen und abgeriſſenen Fragen und Antworten vor. Es iſt eine Auseinanderſetzung und kein Streit; im Ganzen ſcheinen die Sprechenden derſelben Anſicht zu ſeyn. Ein ebenſo originelles als angenehmes Stück.

Im Andante aus FDur herrſcht die Poeſie vor der Logik vor; eine ſentimentale Meditation, welches aber durchaus nichts Leidenſchaftliches hat, tritt dort an die Stelle der Beſprechung. Was die melodiſchen Umriſſe dieſes Andante be-

ſtimmt und deſſen Hauptreiz ausmacht, iſt ein anhaltender Wettſtreit der Violine mit der Bratſche. Buchſtäbliche Wiederholungen derſelben Sätze, Umkehren derſelben, Austauſch der Figuren, vollſtändige und abgekürzte Nachahmungen, abwechſelnde oder nach den Regeln des Contrapunctes combinirte Paſſagen, welche ſogar mit dem — Doppeltriller endigen; kurz die beiden Nebenbuhler verſuchen Alles, um ſich zu übertreffen, und es gelingt ihnen beides ſo gut, daß der auf dem Papiere unentſchiedene Sieg endlich nur dem Gewandteſten unter den Executirenden verbleibt.

Wie man es an einigen anderen Quartetten und Quintetten Mozart's bemerken kann, ſo iſt auch das Allegro des Quintetts aus C hinſichtlich der Gedanken das ſchwächſte. Es gleicht aber dieſen relativ geringern Gehalt durch die ausgeſuchte Zartheit der thematiſchen Analyſen aus. Der Fall iſt ungefähr derſelbe wie eine jener Unterhaltungen über den Regen und das ſchöne Wetter, die zwiſchen Leuten von Geiſt und Welt, durch, man weiß nicht welche Uebergänge, zu den genialſten Bemerkungen, zu einem Austauſche und einer Combination der Ideen führen, welche in einem ſcherzenden Tone, aber auf eine neue, originelle Weiſe, und voll Tiefe ſich kund geben. Folgende Bemerkung iſt jedoch ſehr wichtig, für die Herren Liebhaber auf der Violine, Viole und dem Violoncell. Bei der Vergleichung der einzelnen Stimmen des Quintetts (Pariſer Ausgabe) mit ſeiner Partitur, in Offenbach erſchienen, habe ich in dieſer den ungeheuern Unterſchied von 140 Tacten mehr für dieſes Allegro gefunden. Violin-Paſſagen, ganze Geſänge ſind durch die

ungeheuren Ausscheidungen des Pariser Herausgebers verschwunden, und nichts berechtigt uns zu dem Glauben, daß diese Ausscheidungen von Mozart selbst gemacht oder angedeutet worden wären. Das Stück ist ziemlich lang, das ist wahr; nachdem wir es aber mit unseren Freunden nach dem Texte der Partitur gespielt hatten, so fanden wir es einstimmig weit interessanter als mit der Abkürzung.

Das Quintett aus GMoll, das beinahe zu derselben Zeit wie das Quintett aus C entstand, könnte als Beweis dienen, daß die Zwillingsgeschwister sich nicht immer gleichen. Dieses Quintett aus GMoll ist ein vollständiges kleines Drama, mit seiner Exposition, seinen Verwickelungen und seiner glücklichen Auflösung, welches zum Theater den innern Richterstuhl und zur Handlung eine Reihenfolge psychologischer Zustände hat, welche aus einander entspringen und sich gegenseitig erklären. Welch' unaussprechlichen Genuß auch die Ausführung dieses Meisterwerkes den Dilettanten verschafft haben mag, so muß man es doch bei'm Durchlesen studiren, wenn man mit den süßesten Rührungen des Herzens einen der lebhaftesten Genüsse des Geistes verbinden will. Das Durchlesen allein läßt dieses Wunder von einer Composition erkennen und begreifen, welche einem mit der alten contrapunctischen Wissenschaft, mit den zartesten Kunststücken des Kanons und der Fuge auf allen Intervallen, Thränen entlockt. Das Thema des ersten Allegro, welches von der Violine auseinandergesetzt und mit einigen Abänderungen von der Viole wiederholt wird, gibt sich sogleich für die Sprache einer Liebe zu erkennen, welcher Betrübniß und Abwesenheit den Charak-

ter einer wahrhaft chroniſchen Krankheit der Seele verliehen haben. Dieſes Thema iſt aber nicht der einzige Hauptgedanke des Stückes. Eine andere Hauptidee, die noch viel bezeichnender iſt, iſt der Geſang, der mit dem 31. Tacte anfängt, ein entwickelter Geſang, mit zahlreichen Perioden, von melancholiſchem und leidenſchaftlichem Ausdrucke, der aber in gewiſſen Sätzen hart und unentſchieden wird. Das entſteht aus der häufigen und ſehr charakteriſtiſchen Verwendung der Minore-None, als melodiſcher Intervall und zugleich als Harmonie. Nach und nach zerreißt die Wolke der Betrübniß; die Modulation geht in das wechſelbezügliche Majore der Tonica über; Nebengedanken, welche aus dem ſangbaren Thema genommen ſind, erheitern die Seele wie mit einem Strahle von Hoffnung; Violinengänge laſſen ſich in zuſammenhängenden Achteln hören, zu zwei und zwei, welche Bruchſtücke des erſten Themas begleiten, in die ſich die zweite Violine und der Baß theilen. Die fortſchreitende gute Laune führt eine andere Paſſage in Sechszehnteln herbei, worauf das Violoncell ſich des vorhergehenden Ganges bemächtigt, während die Bratſche es in der Figur erſetzt, welche es verlaſſen hat. Man ſieht, wie Mozart es verſtand, ſelbſt bei Stellen, welche der Concertmuſik am nächſten kommen, ſtets die Einheit aufrecht zu halten, indem er die Bedingungen des vielſtimmigen Styls oder mit mehrfacher Anlage erfüllte. Dieſe Freude ohne Grund, die nur zufällig in der Seele entſteht, kann zu keinem Schluſſe kommen. Sie endigt zweifelhaft in einer Reihenfolge fragender Sätze, und der erſte Theil des Allegro ſchließt mit einem förmlichen Stillſtande auf dem

Accorde H, As, F, B. Zweiter Theil. Ein Bruchstück des ursprünglichen Themas erscheint im Basse wieder in einer unerwarteten Tonart. Neue Figuren zeigen sich in den oberen Stimmen, Verwirrung in der Harmonie, ungewisse Tonart; die wundervolle Analyse des sangbaren Themas fängt an. Welcher Andere als Mozart hätte diesen so melodischen, so ausdrucksvollen, so leidenschaftlichen Gesang aller Arten von Nachahmungen, Umgestaltungen, Zergliederungen und harmonischen Wiederzusammensetzungen gefügig gemacht, um ihn noch ausdrucksvoller und leidenschaftlicher zu machen, welcher Andere hätte das Ohr durch eine sanftere und anziehendere Steigerung der Effecte, zu der melodischen Einfachheit des Anfangs, das heißt zum ersten, in seiner ersten Form vorgetragenen Thema geführt. Der Schluß des Allegro's ist eine Art von duftiger Coda, in welcher die Bruchstücke des Gesangsthemas sich in Erinnerungen auflösen, sich in Echo's verlieren und in nebelhafter Ferne verlieren. Und die Spielenden legen ihre Bogen nieder, um sich anzusehen; und dieser unübersetzbare Blick sagt, was sie von dem Quintett halten.

Die Melancholie grenzt in dem Menuet an die Verzweiflung. Ein herber und stechender Schmerz, herzzerreißende und gebrochene Accorde, auf welche eine weicher stimmende Modulation aus DMoll folgt, welche wie Thränen Erleichterung schafft. Durch eine jener Inspirationen, welche man mit Recht einen Glückszug des Genius nennt, wie dieser klagende Satz aus Minore, welcher das Menuet schließt, und welchen die zweite Violine nach der ersten wiederholt, geht

dieſer Satz mit einem Zuſatze von Schmerz in Majore über und wird das Thema des Trio's, ein Geſang des Troſtes, eine pſychologiſche Reaction, die das Uebermaß des Schmerzes hervorbringt. In dem zweiten Theile des Trio wurde dieſer Geſang nach Art eines Subjects behandelt und einer bewundernngswürdigen Erweiterung unterworfen. Häufige Cadenzen, welche durch die Syukopen der Figur retardirt und verwickelt werden, geben dieſer Entwickelung einen leichten Anſtrich von Kirchenmuſik.

Adagio $^4/_4$ EsDur, con sordini. Ein erhabener religiöſer Gedanke geht durch dieſe Compoſition, ohne jedoch dahin zu gelangen, ſie zu beherrſchen. Die von Schmerz gedrückte und abgeſpannte Seele kann den erhabenen Aufſchwung nicht ertragen, den die Sätze zu Anfang bezeichnen. Nach vier Tacten verliert ſie die Sammlung; ſie verliert den Faden des Gebetes; ſie fällt in ſich ſelbſt verſunken zurück, eine Beute der Entmuthigung, von tauſend troſtloſen Ungewißheiten gequält, Fragen an ſich ſtellend, welche nur Zweifel beantworten. Dieß führt natürlicher Weiſe einen neuen und noch tiefern Rückfall in die Verzweiflung herbei. Die Violine ſtimmt einen Geſang voll des furchtbarſten Grames an, welcher die zweite Bratſche auf ihrer Baßſaite Seufzer entlockt, gleich der Stimme eines Sterbenden, und verliert ſich mitten unter peinlichen Klagen, welche die ſeinigen hervorgerufen haben, in den düſterſten Tonweiſen. Bis dahin iſt Alles ſchön, Alles erhaben. Iſt aber das, was hernach folgt, ebenſo? wir glauben mit Nein antworten zu dürfen. Der anmuthige und faſt heitere Gang, der mit dem 26. Tacte

beginnt, ſcheint uns keinen pſychologiſchen Zuſammenhang, weder mit dem fürchterlichen Wehklagen des vorangegangenen, noch mit dem religiöſen Thema des Stückes zu ſtehen. Wenn der Gedanke, eine profane Hand an ein Meiſterwerk Mozart's zu legen, uns nicht ebenſo erſchreckte, wie ein Kirchenraub, ſo würden wir vom 25. Tacte zum 36. übergehen, welcher zur Wiederaufnahme des Themas führt, und ebenſo würden wir zu einer analogen Abkürzung im zweiten Theile des Adagio rathen. Es finden ſich aber ſo wenige allgemeine Fehler und Fehler der beſondern Gattung in Mozart's claſſiſchen Werken, daß die Kritik, von immerwährendem Loben und Bewundern müde, ſich Glück wünſcht, endlich einmal etwas zu entdecken, was unauffindbar ſchien.

Selten kommt ein Glück allein, ſagt das Sprüchwort; da wir einmal im Zuge ſind, zu tadeln, ſo wollen wir von einer andern Sünde Mozart's ſprechen, aber einer Sünde von nur 38 Tacten, eine Sünde, in die er nur einmal verfallen iſt, und zu welcher unſere modernen Componiſten ſich Glück wünſchen dürften, wenn ſie ſie begangen hätten. Nach dem Adagio aus Es folgt ein anderes Adagio, aus GMoll $^3/_4$, in einem Styl, der durchaus, weder dem gearbeiteten Quartett noch Quintett angehört. Es iſt dieß eine ſehr elegiſche Cavatine, von der erſten Violine geſungen, ohne Vertheilung der Sätze und Figuren, ſondern bloß begleitet wie eine Opernarie. Ein Eingriff in das Gebiet der dramatiſchen Muſik folglich. Uebrigens iſt dieſes Adagio nur eine Einleitung zu dem Schluß-Allegro aus GDur, $^6/_8$.

In der Seele, deren Leiden uns der Componiſt erzählt

hat, iſt ein glücklicher Umſchwung vorgegangen. Geſchah es in Folge einer Prophezeihung des Herzens, des untrüglichen Vorgefühles einer guten Nachricht, oder der guten Nachricht ſelbſt, von Hoffnung oder Wirklichkeit, wir wiſſen es nicht; aber die erotiſche Trunkenheit des Motivs, die geräuſchvollen Gänge, im Gemiſche mit dem zärtlichen Geplauder der Figuren, die mit dem Hauptgedanken vorherrſchen, die fortwährenden Wiederholungen des Themas, welches man unausgeſetzt zu hören bekommt, Alles dieß zeigt Vereinigung, Glück an! Man hat hier eines jener einſylbigen Geplauder, das in Ausrufungen und Empfindungsausdrücken, in ſtets immer wiederholten Worten beſteht, in dem jeder Zuhörer eine Sprache erkennen wird, die er ſelbſt auch ſchon geſprochen hat, die beredte Sprache der Liebe. O mein Kind! meine Luſt! mein Leben, mein Herz! würden wir ſagen und zwanzigmal wieder ſagen, wenn es ſich darum handelte, das Motiv in unſere Sprache zu überſetzen; denn das ſind die bei ſolchen Veranlaſſungen üblichen und dazu beſtimmten Ausdrücke der Individuen aller Claſſen. Welche Zufriedenheit in gewählten Sätzen, und welche anmuthige Zärtlichkeit liegt in dieſer Muſik. Weder die eine noch die andere ſchließen aber die Wiſſenſchaft aus. Das anmuthige und zarte Geplauder der Melodie, beſteht nichts deſto weniger die Probe eines ſtrengen Contrapunctes und geht noch zarter und anmuthiger daraus hervor.

Indem wir immer der chronologiſchen Ordnung folgen, kommen wir an das Quintett aus DDur, vielleicht das ſchönſte der Quintetts Mozart's in ſeinem Enſemble. Es

schreibt sich vom Ende des Jahres 1790 her. Die Wahl der Tonart zeigt uns schon eine Composition, welche von denen, welche wir geprüft haben, sehr verschieden ist. DDur ist eine muntere, klare, glänzende Tonart, welche sich sehr leicht zu den Aeußerungen des Heroismus und aller lebhaften und heiteren Gefühle herbeiläßt. Sie ist deshalb auch der classische Ton der Militairmusik. Unser Quintett hat aber durchaus nichts Kriegerisches an sich. Es fängt mit einem ziemlich mystischen Larghetto $^3/_4$ an, in welchem der Baß, in einer ungewissen Melodie einherschreitend, jeden seiner Schritte zu leiten scheint. Führt uns der Compositeur in die Höhle des Trophonius, oder will er uns ganz einfach zu Freimaurern aufnehmen? Durchaus nicht, es ist eine ganz andere Ueberraschung, welche er uns vorbereitet. Durch die Windungen eines dunkeln Ganges gelangt man plötzlich an einen wohl hergerichteten, erleuchteten, parfumirten und behaglichen Ort, wie es nur ein Salon im Lande Eldorado seyn könnte. Allegro $^4/_4$, Musik einer heitern, geistreichen und interessanten Conversation. Die Gedanken sind im Ueberflusse vorhanden und alle sind so glücklich gewählt, so gut entwickelt, sowohl getrennt als vereinigt, daß es sehr schwer wird, die Haupt- von den Nebengedanken zu unterscheiden. Man fühlt sich gleich behaglich, wenn man in dieses Allegro tritt, von welcher Seite man auch dahin gelangt. Violine, Baß oder Bratsche, man nimmt sogleich an der Unterredung Theil. Man darf über Alles sprechen; und die Anderen lassen einen nicht nur Alles sagen, sondern sie stimmen einem bei, und commentiren einen mit Wohlwollen; sie wiederholen die Worte,

die man geſprochen, wie wenn ſie von einem der Weiſen Griechenland's kämen, und das in der That darum, weil man immer gut ſpricht. Hier fällt kein Bonmot zu Boden, in Folge dieſer ſcheinbaren Zerſtreuung, welche ſich den Anſtrich gibt, nichts gehört zu haben, weil ſie nur zu gut verſtanden hat; Worte, die aus dem Herzen kommen, ſtoßen hier nicht auf jenes aufgeblähte, trockene und neidiſche Lächeln. Im Gegentheile, die glücklichen Einfälle fliegen wiederholt von Mund zu Mund, die herzlichen Worte werden mit Theilnahme und Mitgefühl wiederholt. O die köſtliche Geſellſchaft! Eine völlige Gleichheit herrſcht aber im Quintett ſo wenig wie in der Geſellſchaft. Die erſte Violine, welcher die Initiative der Stoffe zu ergreifen hat, erhält häufiger das Wort als die Anderen; das iſt ein Recht, das überall und immer dem Geiſtreichſten und Beredteſten zukommt. Die zweite Violine gehört zu ſehr zu ihren Freunden, als daß ſie dieſe Ueberlegenheit beſtritte, welche ſie im Gegentheile durch alle ihr zu Gebot ſtehenden Mittel geltend zu machen ſucht. Nicht ganz ebenſo verhält ſich's mit der erſten Bratſche. Dieſe macht einige Anſprüche auf Nebenbuhlerſchaft, ſie iſt von Natur etwas ſtreitſüchtig und rechthaberiſch, wovon wir uns ſpäter überzeugen können. Das Violoncell ſcheint gleich einem Kammerpräſidenten darüber zu wachen, daß man ſich nicht zu weit von der Frage entferne, denn der Baß war zu allen Zeiten der beſte harmoniſche Logiker. Die zweite Bratſche endlich gleicht jenen Leuten von Geiſt, welche aus Angewöhnung wenig ſprechen, die aber mit bewunderungswürdiger Geduld zuwarten und mit bewunderungswürdiger

Gewandtheit die Gelegenheit ergreifen, ein Wort am rechten Orte anzubringen. Die himmlische Conversation würde am Ende schleppend werden, wenn Jedermann gleicher Ansicht wäre. Zu Anfang des zweiten Theiles versucht die Violine das Thema in FDur zu geben; aber diese neue Art von Ansicht des Gegenstandes findet nicht allgemeinen Anklang; man antwortet durch verschiedenartiges Geräusch. Leicht erregbar von Natur, wie es gewöhnlich die Vielsprecher sind, zeigt die Violine ihr Mißvergnügen durch eine gewisse unfreundliche Bitterkeit, welche einen lebhaften Streit in Triolengängen zur Folge hat. Der, welcher denselben hervorgerufen hat, sieht sein Unrecht ein und gibt bald das Motiv, so wie man es verlangt hat, das heißt in D, worauf man dasselbe einer neuen freundschaftlichen Discussion unterwirft, in welcher man aber gründlicher und gelehrter die in der ersten Hälfte des Allegro bestrittenen Materien untersucht. Alles scheint gesagt zu seyn, was die Sprechenden so schön ausdrücken; und sie würden noch sprechen, wenn nicht eine Fermate ihnen Stillschweigen auferlegte. Das geheimnißvolle Larghetto vom Anfange holt uns wieder ab und führt uns auf Umwegen, welche aber wenig von denen verschieden sind, auf welchen es uns geleitet hatte an jenen wonnevollen Ort. Hierauf macht das plötzliche Wiedereinfallen in das Motiv und in das Tempo des Allegro, einen raschen, geräuschvollen und ganz unerwarteten Schluß von acht Tacten.

Das Adagio, GDur, $^3/_4$, eines der erhabensten, welche Mozart je componirt hat, eine wahrhaft elysäische Musik, wir finden kein anderes Beiwort dafür, drückt einen Zu-

ſtand der Ruhe und Glückſeligkeit aus, in welche ſich die Erinnerungen an eine unlängſt noch ſo leidenſchaftliche, thränenreiche Zuneigung miſchen. In dieſem Zuſtande wird ſelbſt die Melancholie eine Würze des Glückes und immer löſen ſich die Geſänge der Violine, auf dem Tone klagender und zärtlicher Erinnerungen modulirt, in eine entzückende Cadenz auf. Die Realität von ehemals iſt nur noch ein Traum, und die Träume der Vergangenheit ſind nun zur unausſprechlichen Wirklichkeit geworden. Wenn die Poeſie des Wortes in ihrer Sphäre etwas Analoges zu ſchaffen hätte, ſo müßte ſie abwechſelnd zwei Weiſen durchlaufen; den Ton der Elegie, welcher etwa das Echo einer dahingeſchwundenen Exiſtenz wäre, und den Ton der contemplativen Extaſe, als Charakter der Gegenwart. Die Muſik vermochte bei weitem mehr; ſie konnte dieſe beiden Weiſen vereinigen und zu gleicher Zeit die Bewegung des Herzens und die erhabene Heiterkeit des Gedankens ausdrücken. Das hat ſie auch gethan. Während die göttlichen Geſänge der Violine in langen Gefühls-Sätzen hervortreten, verfolgt der Gang des Baſſes, durch Achtel-Pauſen gehemmt, die in Gruppen von kleinen Noten in den drei Theilen des Rhythmus vertheilt ſind, den Verlauf der erhabenen Meditationen, welche mit dem Adagio angefangen haben, in einer Reihenfolge von raſch ineinander greifenden, ebenſo thematiſchen als rationellen Figuren*). Dieſer merkwürdige Gang, welcher mit dem 17ten Tacte anfängt, und hinter einander dem Violoncell, der erſten Vio-

*) Figuren für den Verſtand, nennt ſie Forkel.

linie, und der Bratſche anvertraut iſt, iſt noch am Schluſſe bemerkbar, aber abgeſondert von dem elegiſchen Geſange, gegen welchen er ſich Anfangs vernehmen ließ. Hier ſtehen ihm aber nur noch zwei halbe Noten entgegen, ein F und ein E, welche ſich nach und nach in den hohen Corden der extremen Stimmen, mit ungemeiner Lieblichkeit erheben, die Modulation nach dem Tone der Quarte zu ſich neigen machen, wo ſie aber nur einen Augenblick ſich aufhält, um in kräftigem Falle auf die Tonica herabzuſteigen. Das Stück endigt oder verflüchtigt ſich vielmehr wie ein bezaubernder Traum.

Menuetto allegretto, DDur, $^3/_4$. Ein anderes Wunder. Wenn man dieſes Menuet entweder ſieht oder nur die erſte Violinſtimme deſſelben hört, ſo glaubt man eine rein melodiſche Compoſition darin zu erkennen. Die Verkettung der Perioden zeigt einen klaren und vollſtändigen muſikaliſchen Sinn; alle Accorde zeigen ſich folgerichtig in der Melodie enthalten; da iſt auch keine unentſchiedene Note, keine Lücke, aus welcher man auf Mit-Oberherrſchaft eines andern Inſtrumentes ſchließen könnte; mit einem Worte, dieſe vereinzelten Linien ſind voll Feuer, Geiſt, anmuthigen und zierlichen Gängen; das Wiedereinfinden des Themas durch eine Reihenfolge von Paſſagen, welche ſeine Rückkehr vorherahnen und wünſchen laſſen, und der Glanz des Schlußſatzes, grenzen an die Concert-Muſik. Wenn ſonſt eine vereinzelte Stimme dieſen Charakter zeigt, ſchließt ſie gewöhnlich den contrapunctiſchen Styl mit ſeinen vielfachen Anlagen aus; oder, wenn der Compoſiteur in der Begleitung ihm beſonders hervorragende Nebenbuhlerſchaften ent-

gegenſetzt, ſo entſteht daraus eine Ueberladung, welche das Solo verdirbt. Eine Menge moderner Werke liefern dafür den Beweis. Wir haben bereits geſagt, was das Menuet dem Violiniſten, der es betrachtet oder in ſeiner einzelnen Stimme durchſpielt, ſeyn zu müſſen ſcheint; ſehen wir nun auf der Partitur nach, was es in Wirklichkeit iſt. Wenn die Violine, nachdem ſie das Thema im erſten Theile des Stückes auseinander geſetzt hat, im zweiten zu melodiſchen Figuren übergeht, die darauf folgen, ſo wiederholt der Baß daſſelbe, halb in Minore in ſeiner männlichen und ausdrucksvollen Sprache; die erſte Bratſche ahmt in der Octave die Figur der erſten Violine nach; die beiden übrigen Stimmen contrapunctiren abwechſelungsweiſe dieſelbe Figur, je nach dem Gange der Nachahmung. Das iſt ſchon ziemlich verwickelt; warten wir aber bis das Thema wieder an den Chorführer kommt, und wir werden dann ſehen, wie die Bratſche ſich ſogleich deſſelben bemächtigt und es ihm auf die Entfernung einer Achtel-Pauſe ſtreitig macht, mit förmlichem Umkehren des Ausdruckes des Rhythmus, wie wenn es der Violine ſagen wollte: du gehſt ganz verkehrt; ſo muß man gehen. Nach der Fermate miſcht ſich die zweite Violine ein und redet ihrem Kameraden das Wort; die Anderen erklären ſich für die Bratſche, und das Menuet wird buchſtäblich zum zweiſtimmigen Kanon. Augenſcheinlich ſind es die tiefen Stimmen, welche ſich bei dieſem Streite irren, Mozart aber irrte ſich nicht; er hat ſeine Melodie nicht durch die Wiſſenſchaft verdorben. Wäre das Menuet als einfacher Contrapunct behandelt worden, ſo wäre es eine ſehr ange-

nehme kleine Composition gewesen; wie es aber ist, so ist es ein köstliches Meisterwerk, welches einen mit Bewunderung und Vergnügen erfüllt. Fürchten wir nicht, auf Etwas zurückzukommen, was wir bereits gesagt haben. Mozart, welcher Alles zusammen war, ein alter und ein neuer Mensch, ein tiefer Berechner und ein großer Dichter, arbeitete so, daß das verwickeltste Werk bei ihm nur aus einer einzigen Inspiration hervorging, die alle Einzelnheiten umfaßte und befruchtete, ungefähr wie das Küchlein aus dem Ei hervorgeht, oder um uns eines edlern Vergleiches zu bedienen, wie Minerva mit vollständiger Rüstung aus Jupiter's Haupte entsprang. Aus diesem Grunde ist die Poesie in seinen Werken immer mit der Berechnung in Uebereinstimmung, und die Klarheit seines Styls kommt der Tiefe darin gleich. Es gibt folglich kein Mittelding: entweder fügt die Anwendung der contrapunctischen Formen den Schöpfungen der zierlichen Musik einen ungeheuern Werth hinzu, oder raubt sie ihnen Alles, was sie mit mehr Einfachheit und weniger Ansprüchen an eine Wissenschaft gehabt hätten, die stets vergeblich ist, wie wir glauben, wenn man genöthigt ist, sie zu suchen. — Als Mozart das Trio dieses Menuets schrieb, scheint er an die Damen gedacht zu haben. Die Damen sind während unserer Quartett- und Quintett-Soireen sehr zu beklagen, und zwar eben so sehr, wie bei einem Diner auf englische Weise. Nichtsdestoweniger haben wir sie noch immer ihre leisen Gespräche unterbrechen sehen, um diesem Trio zu lauschen, dessen Rossini'scher Styl, leichte Anmuth und concertirende Bravour sehr angenehm

mit dem feurigen Ausdrucke und dem hinreißenden Ungestüm des Menuets contrastirt.

Das Finale, Allegro, aus DDur, $^6/_8$, ist das vierte und letzte Wunder des Quintetts. Wenn die Analogieen der reinen Musik die Ordnung der fühlbaren Objecte berühren, so müssen dieselben nicht als wirklich und gegenwärtig dargestellt werden, sondern wie ein Gedanke, ein Bild, ein Wunsch oder eine Erinnerung, welche die Seele beschäftigen, und das psychologische Gemälde mit gewissen besonderen Tinten färben, durch welche die materielle Analogie sich errathen oder erkennen läßt. Die Unterscheidung, welche ich aufstelle, erschiene nur als eitle und unverständliche Spitzfindigkeit, wenn sie in der Praxis nicht einen sehr auffallenden und wichtigen Unterschied hervorbrächte. Ich will damit sagen, daß, wenn die Musik ohne Worte die Objecte malen will, wie man sie sieht, so verfällt sie unvermeidlich in den Theaterstyl und setzt sich an die Stelle des lyrischen Dramas. Wenn dagegen der Musiker weniger directe, weniger positive, weniger ausmalende Ausdrücke wählt, und mehr den Gedanken an den Gegenstand zu erwecken, als uns demselben gegenüber stellen will, so kann er diesen Zweck innerhalb der Grenzen der reinen Composition erreichen, so wie wir sie definirt haben, ohne die dramatischen Formen zu Hilfe nehmen zu müssen, welche der Handlung, der äußern Bewegung, der realen Anwesenheit der Gegenstände entsprechen. Beispiele werden meine Gedanken vollends klar machen. Nehmen wir das Scherzo der Pastoral-Symphonie von Beethoven: Lustiges Beisammensein der Landleute.

Hier hat man die Sache selbst, so daß mit einem Texte dazu das Stück ein syllabischer, völlig singbarer Chor wird, ohne daß man eine Note zu versetzen braucht. Nun sehe man aber das Finale unseres Quintetts, welches allerdings kein Programm enthält, über dessen Analogie aber man sich nicht leicht täuschen kann. Jedermann wird sogleich an ein ländliches Fest denken, an eine fröhliche Vereinigung von Landleuten, wie in der Pastoral-Symphonie. Ja, aber mit dem Unterschiede, daß Beethoven's Ekloge in Handlung, die Mozart's aber in der Idee besteht, was macht, daß man in letzterer nicht einen Satz findet, der zum Vocalgesange taugt, und daß der Styl des Stückes der Theatermusik gänzlich fremd bleibt. Und doch ist die Mozart'sche Ekloge bei weitem vollständiger. Die Phantasie, welche von ländlichen Scenen träumt, läßt diese vor dem Seelenauge unter verschiedenartigen Aspecten vorübergehen, die sich ganz genau in drei Bilder oder Wiederholungen theilen. Erstes Bild: ein natürliches und anmuthiges Thema, ländlicher Ball, bei welchem der Rundtanz bei den Tönen des Dudelsackes ausgeführt wird, dessen monotones Schnarren man hört; (ein gedämpfter Baß) muntere Worte der Hirten, Geschäker der Hirtinnen; ein lebhaft genossenes Sonntagsvergnügen. Zweites Bild: Die Lust nimmt immer mehr zu, bis es der ersten Violine einfällt, einen ländlichen Vers allein anzustimmen. Bei solchen Veranlassungen wird die Lust im Chore einzustimmen Niemandem fehlen; es scheint aber, daß nicht Alle das Liedchen genau kennen, oder daß die Kehlen der guten Leute nicht gut zusammenstimmen.

Kurz, nach einigen mißlungenen Versuchen gibt man die Sache wieder auf. Man wird errathen haben, daß der ländliche Vers ein Fugenthema und der verunglückte Chor eine fünfstimmige Fuge, von völlig scholastischer Regelmäßigkeit ist. Welch' anbetungswürdiger Pedant dieser Mozart ist. Die Fuge endigt mit einer Reihe von Accorden von bezaubernder Wirkung. Drittes Bild: Laßt uns etwas Anderes thun; erzählen wir uns Geschichten. Allgemeine Pause: Das Ohr erwartet den Ton EDur, welcher durch seinen Dominanten-Accord angekündigt wurde. So weit sind wir aber noch nicht; die untergeordneten vier Stimmen fallen in C und nehmen den Gang einer einfachen Begleitung an; die erste Violine fängt an zu erzählen. Ihr melodischer Eingang ist zu Ende; sie will, durch die allgemeine Aufmerksamkeit ermuntert, eben fortfahren, als ihr Kamerad zur Linken, sie, ich weiß nicht auf welchem Puncte der Erzählung aufhält. Daraus entsteht ein Hader, in den sich die Bratsche, unter dem Vorwande mischt, die Meinungen wieder in Einklang zu bringen. Ihr kennt die Geschichte beide nicht; ich will sie Euch erzählen, und nun hört Jedermann der Bratsche zu, wie man der Violine gelauscht hatte; die Bratsche kehrt aber die Umstände der Geschichte gänzlich um. Weißt denn Du, mein Lieber, selbst was Du sagst, ruft ihr die Violine in spöttischem Tone zu. Die andere setzt aber ihre Erzählung fort, man straft sie noch härter Lügen; sie antwortet; man erwidert ihr scharf, und die Modulation verdüstert sich mehr und mehr, so daß die Bratsche, statt einen unbedeutenden Zwist zu dämpfen, sich selbst in einen bittern Streit verwi-

kalt steht. Dieß begegnet Vermittlern ziemlich oft. Bis dahin hat das Violoncell an dem Hader keinen Theil genommen; es hat sich ruhig und wie schlafend auf seiner Baßseite gehalten; dann zeigten nur einige kurze Töne sein Mißfallen an, welches diese Störung des Festes in ihm erregte; endlich verliert es die Geduld; und wie es allen phlegmatischen Leuten ergeht, wenn sie einmal aus sich selbst heraustreten, daß sie sich viel aufgebrachter zeigen, so bringt das Violoncell ex abrupto ein Thema aus GDur zum Vorschein, welches ganz wie jene energischen Ausrufungen aussieht, von denen man nur die Anfangsbuchstaben schreibt. O! nun wird die Sache ernstlich. Die Redensarten des Basses sind weit gewichtiger, als das Geplauder der Bratsche. Sie bringen deßhalb auch sogleich den lächerlichen und ärmlichen Streit zu Ende, welchen die Bratsche um einer Kleinigkeit willen erhoben hatte; dadurch wird aber ein vereinzelter Streit zu allgemeinen Händeln, und von Worten kommt es zu Handgreiflichkeiten. Jeder waffnet sich mit dem Motive, das gleich einer Fackel der Zwietracht mitten in die Gesellschaft hineingeworfen wurde. Zerbricht sie an einer Stelle, so wendet man sie um und schlägt nur um so besser zu; die Schläge fallen hageldicht; Unordnung und Verwirrung sind gräßlich. Endlich, wenn man nach Herzenslust sich gebalgt hat und die Dosis hinreichend erscheint, so findet der Urheber des Tumultes, seiner Lebhaftigkeit sich schämend, daß es Zeit sey, dem Gezänke ein Ende zu machen. Den Wüthenden im Handgemenge Vernunft zu predigen, wäre Wahnsinn gewesen. Bei solcher Gelegenheit ist ein kräftiger Arm, der den Gegner

an eine Mauer drückt, die beste Beweisführung. Der Baß bedient sich dieser unwiderstehlichen Logik; er nimmt sein tiefes A und hält es acht Tacte lang aus, während welcher die Anderen noch ihr Möglichstes versuchen, um es einander gleich zu thun und sich herumzubalgen; aber gedrängt, keuchend unter der gewichtigen Note, die ihren bösen Willen kettet, sind sie genöthigt, sich zum Zeichen der Versöhnung die Hände zu reichen, die sie nicht mehr erheben können, um sich zu schlagen. Nach und nach kommt man wieder zu besseren Gesinnungen, zum Frieden, zur Heiterkeit, zum Tanze, das heißt zum melodischen Thema am Anfange zurück. In einem dritten Fugenfragmente hat der Componist, auf Mozart'sche Weise, alle Erinnerungen an das ländliche Fest wieder zusammengestellt, indem er die Hauptideen des Stückes verband. Wir hören zu gleicher Zeit das melodische oder Pastoral-Thema, das Thema des Liedchens und das des Gezänkes, ferner zwei andere Sujets, sich theilen und austauschen zwischen den Stimmen, in einer Reihenfolge von Nachahmungen in der Quinte. Eine wirklich merkwürdige und bewunderungswürdige Sache. Nach diesem kommt der Streit zwischen der Violine und der Bratsche noch einmal zum Vorschein, um sich aber auf freundschaftliche Weise durch einen Doppeltriller auf der Cadenz zu beendigen. Das Stück schließt im Tone geräuschvoller Heiterkeit, ganz dem Geiste einer Sonntags-Zusammenkunft angemessen. Die Bauern werfen jauchzend ihre Hüte in die Luft und gehen auseinander. — Diese Analyse ist etwas länger geworden, weil ich sie so gemacht habe, wie wenn

ich einen Text zu erklären gehabt hätte, an dem kein dunkles und zweideutiges Fleckchen ist. Ich bitte den Leser, meine Auslegung mit dem Originale zu vergleichen.

Das letzte Quintett Mozart's, hinsichtlich des Datums, ist das aus EsDur, Allegro di molto, $^6/_8$. Es wurde im Jahre 1791 componirt. Man findet zwar die schöne Arbeit darin, aber nicht ganz die schönen Gedanken der vorhergehenden Werke, was uns erlaubt, es mit Stillschweigen zu übergehen.

Es bleibt jetzt noch das Quintett aus C Moll übrig, dessen Datum ich aber nur auf negative Art angeben kann, indem ich sage, daß es älter als vom Jahre 1784 ist, weil es sich nicht in dem thematischen Kataloge aufgezeichnet findet. Die Pariser Ausgabe ordnet es aber nichts desto weniger unter die bekannten. Dieß ist nicht allein bei allen Liebhabern der Fall, sondern es wird ziemlich allgemein seinen Nachgeborenen vorgezogen, wovon ich mich sehr häufig als Mitspielender und Zuhörer zu überzeugen Gelegenheit fand. Diese Bemerkung ist in diesem Falle von großer Wichtigkeit. Das Quintett aus C Moll ist älter als die classische Periode Mozart's; es wurde früher gemacht als die Haydn gewidmeten Quartetts, und die Prüfung der Partitur bestätigt vollkommen das Datum seines Ursprunges. Man trifft darin allerdings diese glänzenden und kühnen Combinationen, jene contrapunctische Allmacht noch nicht, welche gleichsam das Siegel Mozart's ist, und welche dem fugirten Style den freien Gang, den Ausdruck, den Reiz und die melodische Gewalt des Gesanges selbst verleiht. Dagegen findet man

etwas darin, was man in den classischen Quartetts und Quintetts nicht trifft; eine dramatisch motivirte Leidenschaft, theatralische Formen, Melodieen, die trefflich für einen Sänger sind und welche ihre Texte in sich selbst haben, tiefnagende Melancholie, Erinnerungen, welche brennen, Klagen, welche verzehren, einen hoffnungslosen Kampf gegen das Unmögliche. So ist das erste Allegro. Wenn Mozart vor seiner Zeitigung dieses Meisterwerk von dramatischem Ausdrucke und sprechender Melodie hervorzubringen vermochte, und wenn derartige Charaktere wirklich der instrumentalen Kammermusik angehörten, ist dann wohl zu glauben, daß Mozart in seiner Vollständigkeit, der Verfasser des Don Giovanni hinter sich selbst sollte zurückgeblieben seyn, in den Quartetts und Quintetts, welche aus seiner Reife datiren. Da er nun aber bei diesen einen ganz verschiedenartigen Styl anwendete, weil er in denselben, mehr als irgend Jemand, auf die Formen der Theatermusik Verzicht leistete, für die er mehr Genie als irgend ein Musiker in der Welt hatte, müssen wir daraus nicht den Schluß ziehen, daß Haydn und seine Logik ihn zur Erkenntniß der wahren Principien führten, die seine Zeit so wenig begriffen und die unsrige beinahe vergessen hat. Warum wurde Joseph Haydn der Vater der Instrumentalmusik genannt? Geschah es nicht aus dem Grunde, weil er einen Styl schuf, der die Musik ohne Worte streng von der mit Worten schied, von welcher die erstere ehemals nichts als die Nachahmung und das Echo war? Nun scheinen aber Componisten und Kritiker auf das alte System zurückkommen zu wollen. Die Notenmacher wett-

eifern unter ſich, wer am dramatiſchſten iſt; die Phraſenmacher ohne Ueberlegung wetteifern darin, wen ſie am meiſten loben ſollen, weil er dramatiſch war. Ein ſchöner Fortſchritt in der That!

Das lange Studium der Meiſterwerke Mozart's muß mich ſehr ſtreng gemacht haben, weil ich den Muth habe, an einer Compoſition, wie das Quintett aus C Moll Ausſtellungen zu machen, und zwar gerade aus dem Grunde, welcher ihm ſo viele Theilnahme und Beifall zuzieht, weil es nämlich das melodiſchſte und leidenſchaftlichſte der Quintetts iſt. Und doch wie oft habe ich es mehr als mit Worten gelobt; wie viele köſtliche Thränen hat es mir entriſſen. Ach! ſprach ich in dem glücklichen Alter zu mir, in dem man dieſe Freuden genießt, ohne daß man ſich Rechenſchaft darüber ablegt; welchen Effect müßten dieſe göttlichen Melodieen im Munde eines tragiſchen Sängers hervorbringen! Wie erſtaunt wäre ich geweſen, wenn mich Jemand belehrt hätte, welch' ſcharfe Kritik in meinem bewundernden Ausrufe liege.

Ein anmuthiges Motiv, Gänge der Violine von einfachem und zierlichem Geſchmacke, unter welchen das Thema in einer andern Stimme ſich wiederholt, Harmonie-Effecte von der pikanteſten Originalität, zeichnen das Andante des Quintetts aus EsDur, $^6/_8$ aus. Welchem Ohre wären dieſe Sätze entgangen, in denen die Bratſchen und der Baß, in ihren tiefen Tönen ſprechend, verſtärkt durch einen Effect mit Doppelgriffen auf dem Violoncell, eine ſo melodiſche Erwiderung der zweiten Violine hervorrufen. Es wäre ſchwer, ein wohlklingenderes, ergötzlicheres Reſultat zu erſinnen.

Das Menuet ist ein Kanon zu zwei Stimmen, das sich in der technischen Arbeit von keinem der tausend anderen Individuen seiner Gattung auszeichnet. Wir haben dasselbe in unseren Betrachtungen über die Geschichte der Musik als ein bemerkenswerthes Beispiel der Verbindung des strengen Kanons mit einem Gesange, der voll Ausdruck und selbst in hohem Grade pathetisch ist, citirt. Es ist dieß die alte Wissenschaft in Verbindung mit der modernen Melodie, aber bei weitem noch keine wahrhaft Mozart'sche Wissenschaft. Ehe unser Heros mit allen Schwierigkeiten des Contrapunctes zu spielen gelernt hatte, hält er darauf, darzuthun, daß er diese zu überwinden verstehe. Es war schon viel, einen Gesang, wie den des Menuets, der kanonischen Regel dienstbar gemacht zu haben; andererseits war aber der Kanon an und für sich von der leichtesten Gattung. Was ist das, werden die alten Notenberechner sagen, für welche der Gesang das gleichgiltigste Ding in der Musik ist: imitatio aequalis motus, ein Kanon in der Octave, ein Kanon zu zwei Stimmen nur, das Minimum eines Kanons! Kinderarbeit! Nun, hier ist, um Ihnen, meine Herren, von der lateinischen Terminologie, zu gefallen, das Trio meines Menuets, eine Arbeit, welche der große Josquinus Pratensis selbst unterschrieben haben würde; ein Kanon zu vier Stimmen, oder vielmehr zwei Kanons zu zwei Stimmen, die zusammengehen in contrarium stricte reversum. Betrachten Sie wohl stricte reversum. Und wollen Sie sich überdieß überzeugen, daß ich die Schwierigkeiten des Halsbrechers verzehntfacht habe, indem ich das hineinbrachte, an was die Kanonisten des

fünfzehnten, sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts kaum dachten, und aus dem diese sich so wenig machten, als Sie; eine Kleinigkeit nämlich, welche man Musik, sonst aber auch Wohlklang nennt. Das ist ohne Zweifel die Intention dieser paar Linien Musik für die Augen, die sich indessen nicht weniger gut anhören läßt. Es liegt etwas Unbestimmtes, Luftiges, Durchsichtiges, Geheimnißvolles und Ruhiges darin, in welchem kein Herzschlag hörbar wird, ein Etwas, das ich nicht auszudrücken vermag und um dessen Erklärung man Mozart befragen muß. Vielleicht wird er einem sagen, daß er einstmals den St. Stephansthurm betrachtend, bei einem matten Mondscheine die Schatten der alten Organisten, deren Erbschaft er nicht ernten konnte, um die Kathedrale habe schweben sehen, wobei sie sich das Vergnügen gemacht, das Murmeln des Zugwindes, welcher durch das ungeheuere Gebäude streift, nach den Regeln des doppelten Contrapunctes zu stimmen.

Das Quintett schließt mit Variationen, Allegro aus C Moll, $^2/_4$, welche der allgemeinen Färbung des Werkes angepaßt sind, und die Mitte zwischen melodischen und harmonisch-contrapunctischen Variationen halten. Von diesen beiden Gattungen, welche sich im Princip wesentlich entgegenstehen, obschon sie einer Annäherung fähig sind, gehört die erste der Concertmusik, die zweite aber der hohen Kirchen- und Kammermusik an. Die Variationen unseres Quintetts sind mit vieler Annehmlichkeit und vielem Reize geschrieben; sie glänzen mehr durch Ausdruck als durch den Glanz der Passagen, die Arbeit wird aber erst etwa dreißig Tacte vor

dem Majore bemerkbar, welches den Schluß des Stückes bildet. Von diesem Allegro ist es aber noch weit bis zu den Variationen des Quartetts aus A von Mozart, oder bis zu denen des Quartetts von Beethoven aus demselben Tone oder bis zu Variationen aus G eines Quartetts von Haydn. Das sind Variationen, wie wir sie lieben, bewunderungswürdig und erhaben, während die gewöhnlichen Productionen dieser Gattung flach, trivial und ekelhaft sind. Gott bewahre einen vor gewissen variirten Arien, welche gewisse Virtuosen spielen, in welchen aber die Dosis lange Weile nie variirt, welche das Publicum einnehmen muß.

Symphonieen.

Jede Poeſie theilt ſich zwiſchen dem Ich und dem nicht Ich, zwiſchen der äußern Welt und der Individualität des Dichters, zwiſchen der materiellen Thatſache und ihrem moraliſchen Eindrucke. Die Muſik in ihrem Princip, abgeſehen von ihrer Anwendung, das heißt als reine Muſik betrachtet, entſpricht der analytiſchen, contemplativen, individuellen oder innern Poeſie, der, in welcher die Ergießung an der Stelle der Handlung, der Beſchreibung, der Erzählung vorherrſcht. Wenn man jetzt herabſtiege von Gattungen zu Arten, von allgemeinen Abtheilungen, zu beſonderen Unterabtheilungen, ſo würde man finden, daß die Symphonie, Kammer-Symphonie*) genannt, mit der Ode in Wechſelbeziehung ſteht, indem die eine der Ausdruck und der reinſte Ausfluß der reinen Muſik, die andere der erhabenſte Ausfluß der

*) Oder Symphonieen kurzweg, um ſie von der concertirenden Symphonie und der der Kirche und des Theaters zu unterſcheiden, die heut' zu Tage ganz außer Gebrauch gekommen ſind, indem namentlich die Theater-Symphonie durch die Ouverture erſetzt worden iſt.

lyrischen oder unbegrenzten Poesie ist. Ihre Analogie wurde lange vor uns anerkannt. Sulzer, ein Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts, spricht sich auf folgende Weise in seiner Theorie der schönen Künste aus.

„Die Kammer-Symphonie, eine durch sich selbst bestehende Gattung, weil ihre Werke weder zur Vorbereitung, noch zur Einleitung in eine andere Musik dienen, erreicht ihren Zweck nur vermittelst eines glänzenden und feurigen Styls. Die Allegros unserer besten Kammer-Symphonieen zeigen große und kühne Gedanken, welche unabhängig entwickelt werden, eine scheinbare Unordnung in der Melodie und Harmonie, mannichfache und stark ausgesprochene Rhythmen, energische Baßgesänge und Unisonos, concertirende Mittelstimmen, freie Nachahmungen, zuweilen fugenartig behandelte Subjecte, plötzliche Modulationen, welche um so mehr frappiren, als sie die entferntesten Töne einander nahe bringen; ferner sehr auffallende Gegensätze von forte und piano und endlich eine Anwendung des crescendo, welches den größten Effect hervorbringt, namentlich, wenn es bei einer aufwärtssteigenden Melodie und einem progressiven Ausdrucke angewendet wird. Ein solches Allegro ist in der Musik das, was eine Pindar'sche Ode in der Poesie. Wie die Ode erschüttert und erhebt die Symphonie die Seele des Zuhörers, und sie verlangt von Seiten des Musikers denselben Geist, dieselbe erhabene Phantasie und dieselbe technische Wissenschaft."

Diese Charakterschilderung der Gattung, welche Sulzer, oder vielmehr seine musikalischen Mitarbeiter, sicher aus den ersten Symphonieen Haydn's abstrahirt haben, den einzig

guten, die es damals gab, findet sich ebenso, nur in einem viel höhern Grade von Genie und Wissen, in den classischen Symphonieen Mozart's vor. — Nun werfen sich zwei Fragen auf, wovon eine die Sachen, die andere die Personen betrifft. Wir fragen zuerst, ob die Symphonie als unabhängige auf sich selbst gegründete Gattung, in ihren zukünftigen Bestrebungen, die poetische Analogie übertreffen konnte, die wir in ihr anerkannt haben, wenn sie mit den Theoretikern von ehemals übereinstimmt. Sodann fragen wir, ob Einer weiter gegangen ist, als Mozart, in diesem Zweige der musikalischen Kunst, nach dem Geiste der Ode behandelt, oder besser gesagt, nach den Gesetzen der reinen Musik, seit die vollständigen Mittel der Ausführung ihr erlauben, ihre grandiosesten Formen und ihren Charakter auf die energischste Weise zu entwickeln. Mit dem Stellen dieser letzten Frage ist auch die Lösung derselben zugleich erfolgt; die erstere dagegen, welche Doctrinen berührt, die heut' zu Tage von großem Einflusse sind, verdient ernstlich geprüft zu werden.

Beethoven, der größte musikalische Genius unseres Jahrhunderts erschien. Er kam nach Haydn und Mozart, zu einer Zeit, wenn auch nicht einer nothwendigen Abnahme, aber doch zu einer, in welcher die neuen Wege nicht mehr so leicht wie sonst zum directen Fortschritte führten; in sofern der Fortschritt in den Künsten unüberschreitbare Grenzen hat, was ihre Denkmale seit dreiundzwanzig Jahrhunderten beweisen. Bei seinem ersten Auftreten, was ihm keinen geringen Anspruch auf Ruhm verschaffte, kündigte sich Beet-

hoven als der Fortsetzer und Nebenbuhler der beiden großen Meister an, welche ihm vorangegangen waren. Man darf sich nur, unter anderen Meisterwerken, an die sechs ersten Violinquartetts, ohne allen Vergleich die schönsten, welche Beethoven je componirt hat, an das Sextett und an die bewunderungswürdige Symphonie aus CDur erinnern. Bald brachte ihn aber die Schwierigkeit, auf einem Wege immer weiter vorzuschreiten, welcher der zur Vollkommenheit selbst war, allmählig davon ab, und führte ihn auf andere Wege. Wir sprechen hier nicht von seinen allerletzten Werken, welche er mitten unter seinen unaufhörlichen Leiden schuf, denen der Verfasser ausgesetzt war, und welche den Stempel der moralischen Unordnung tragen, die deren Folge war. In diesen Werken, welche die Adepten selbst als ängmatisch bezeichnen, finden wir übrigen Profanen nichts Anderes, als die traurigen und melancholischen Ueberreste eines großen Mannes. Es gibt keine Musik, die bei'm Anhören weher thut.

Die Neuerungen der gleichzeitigen Meister werden immer am Ende die Basis des gleichzeitigen Geschmackes, welcher seinerseits die Grundlage der gleichzeitigen Theoretiker wird. Für die Pastoral- und heroische Symphonie, für die Symphonie mit Chören, für die Schlacht von Vittoria, bedurfte es einer neuen Poesie. Diese Werke konnten nicht mehr der Ode gleichgestellt werden, deren Verhältnisse sie wesentlich änderten und überschritten. Wie sollte aber die auf diesen neuen Formen construirte Symphonie beschaffen seyn, und wem sollte sie gleichen? Die nach Beethoven's Schule gebildeten Kritiker haben es übernommen, uns darüber zu belehren.

„Beethoven nahm die Sonate und die Symphonie da auf, wo Mozart sie gelassen hatte; er fing mit dem lyrischen Ergusse an ... Aus dieser Periode schreiben sich hauptsächlich die Symphonieen aus C und DDur, von denen die eine ganz Mozartisch, die zweite aber, in demselben Geiste componirt, aber viel entwickelter ist und bereits durch ihre Ausdehnung Mozart's Compositionen übertrifft. Hier entdeckt man auf die bestimmteste Weise den Fortschritt der Kunst nach Mozart. Aus der unbestimmten Lyrik (oder lyrischen Unbestimmtheit, wenn man lieber will) der Mozart'schen Symphonieen, ist zuerst die Symphonie aus C Moll von Beethoven herausgetreten, welche noch der lyrischen Gattung angehört, welche aber, statt sich darauf zu beschränken, einen Seelenzustand auszudrücken, mehrere mit einer tiefen psychologischen Wahrheit ausmalt*). Diese Symphonie muß als der erste Grad der Erhebung über den Mozart'schen Standpunct betrachtet werden. Die wahre Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeiten der verschiedenen Instrumente, entfalteten sich mehr und mehr vor dem Meister, der mit unermüdlichen Schritten den Weg des Fortschrittes ging. Bald hörten die Instrumente für ihn auf, todte Mittel zu seyn!? sie bekleideten sich mit einer deutlich unterschiedenen Persönlichkeit, und das Orchester wurde zum

*) Die Distinction hat keinen Sinn, weil alle Quartetts und Quintetts, sowie alle Symphonieen von Haydn und Mozart ebenfalls in den drei oder vier Stücken, aus denen sie bestehen, eine Reihenfolge stets wechselnder und zuweilen sehr verschiedenartiger psychologischer Zustände ausdrücken.

belebten, einer völlig dramatiſchen Thätigkeit überlaſſenen Chor. Die alten Beſtrebungen der Symphonie wurden aber deßhalb doch nicht verlaſſen, aber alle vereinigten ſich von nun an in einer pſychologiſchen Entwickelung, welche mit einer Reihenfolge äußerer Zuſtände verbunden waren, welche die dramatiſche Thätigkeit der Inſtrumente ausdrückt, aus welchen das Orcheſter beſteht. Und dieß iſt der erhabenſte Standpunct, auf welchen ſich bis jetzt die Symphonie erhoben hat.

Dieſe wenigen Linien finden ſich in dem Sammelwerke des Herrn v. Niſſen, der ſie einem Schriftſteller entlehnte, den er nicht nennt, deſſen Autorität aber dieſem ſonderbaren Biographen von Mozart zu ſehr zu imponiren ſcheint, als daß er die geringſte Einwendung dagegen erhoben oder auch nur ein Wort als Commentar hinzugefügt hätte. Ich habe die Stelle angeführt, weil ſie mit ziemlicher Genauigkeit, wenn gleich in nichts weniger als gewählten Redensarten, die Anſprüche zuſammenfaßt, auf welche ſich die Ueberlegenheit Beethoven's in der Meinung einer Menge Muſiker und Kritiker unſerer Tage begründet. Das Syſtem der Mozart'ſchen Compoſition war alſo lyriſch, das von Beethoven iſt dramatiſch, und darin liegt der Unterſchied. Wenn man über die Ode hinausging, ſo blieb freilich nur noch das Drama übrig.

Das, was wir bereits geſagt haben, als wir von den Quartetts und Quintetts Mozart's ſprachen, wird unſere Antwort auf die Bemerkungen des eben angeführten Kritikers enthalten. Wir führen zuerſt ein thatſächliches Argu-

ment an, die Symphonie aus CDur von Beethoven, welche der Kritiker für ganz Mozart'sch erklärt, folglich nach seiner Ansicht den nicht Mozart'schen Symphonieen, die auf diese folgten, nachstehend, und welche andere Kritiker im Gegentheile für die zierlichste und reinste unter allen von Beethoven anerkennen. Wir setzen mit vollkommener Ueberzeugung hinzu, daß, wenn Beethoven immer und in vollem Maße die Lobsprüche des Kritikers verdiente, wenn er wirklich die Instrumente individualisirte, wie die Theater-Componisten in den Ensemblestücken zu individualisiren suchen, wenn sein Orchester stets einem dramatischen Chore glich, und wenn das Ensemble seiner Symphonieen immer eine Reihenfolge von Zuständen oder äußeren Bildern geboten hätte, so würde sich Beethoven sicher nie neben Haydn und Mozart gestellt haben; denn alle diese Dinge hätten ebenso viele relative Unvollkommenheiten bezeichnet. Er ist allerdings zuweilen, aus System, in die Fehler verfallen, welche eine neue Theorie zu Grundsätzen erheben will; aber sicher hat er nicht in Folge dieser Fehler so viele bewunderungswürdige Meisterwerke geschaffen. Beethoven's Genius war seiner Beurtheilung unendlich überlegen, und seine künstlerischen Inspirationen waren tausendmal mehr werth als seine Ansichten über die Kunst. Alle Diejenigen, welche Beethoven's Werke studirt haben, konnten sich überzeugen, daß der Styl dieses Meisters nie größer und prächtiger ist, als in den Stücken, in welchen die Gedanken sich darstellen, folgen und sich entwickeln, je nach den Convenienzen eines rein musikalischen Grundes, und ohne alle

Beimiſchung der der angewandten Muſik eigenthümlichen Formen, jener Intentionen, welche bei einem Inſtrumentalſtücke bei einem Zuhörer ſogleich die Frage erregen: was bedeutet dieß? Was will man mir ſagen, oder was will man mir zeigen? Die Stücke aber, welche in dieſem Geiſte und in dieſem Styl componirt ſind, ſind gerade das, was man reine Muſik nennt; ſie gehören der lyriſchen Gattung, der muſikaliſchen Ode an; ſie ſind wahrhaft Mozart'ſch. Dieſer Art iſt von Anfang bis zu Ende die Symphonie aus CDur. Uebrigens, wird man mir ſagen, gibt es unter den Symphonieen Beethoven's andere durchaus dramatiſche Stücke, welche nicht weniger bewunderungswürdig ſind, der Todtenmarſch in der Symphonia Eroica zum Beiſpiel, und namentlich der Sturm in der Paſtoral-Symphonie, der furchtbarſte, der herrlichſte unter allen Stürmen, die je in den Bäſſen gedonnert, in den Flöten und Querpfeifen gepfiffen, in den Poſaunen gebrummt und gebrüllt, in den Violinen geblitzt und gehagelt haben. Die Piece iſt erhaben; wir begreifen und fühlen alle Schönheiten ſo gut wie die excluſivſten Verehrer Beethoven's; wir unterſchreiben zum Voraus alle Lobeserhebungen, welche ſie machen können, denn man läuft nicht Gefahr, in Uebertreibung zu fallen, wenn man eine ſolche Muſik lobt; und doch kann man immer einen Einwurf machen, auf welchen man ſtets die Antwort ſchuldig bleiben wird. Der Todtenmarſch und der Sturm ſind in einem Styl gehalten, welcher erlaubte, dieſelben in jeder Oper anzuwenden, in der dieſe beiden Dinge ſich vorfinden. Der Marſch erforderte nichts als abgekürzt zu werden; der Sturm könnte

bleiben wie er ist, aber es wäre ebenso leicht, einige Chorsätze, einige lange Stimm-Exclamationen in dem Accord anzubringen, der keine Note weder in der Melodie noch in der Harmonie des Stückes änderte*). Wenn man auf dem Theater das Begräbniß irgend eines historischen Helden sähe, der in der Vertheidigung des Vaterlandes gefallen ist, welches ihm sein Heil verdankt, die Scene mit Emblemen der Trauer und des Krieges geschmückt, die Familie und die Mitbürger des großen Mannes und seine Waffengefährten versammelt, in ihrem gemeinschaftlichen Schmerze und dem Leichenzuge folgend; wer zweifelte daran, daß der Todtenmarsch mit diesem Schauspiele noch mehr Effect hervorbringen würde, als mit seiner unsichtbaren Handlung und seinem idealen Programm. Nun stelle man sich die Heldin eines Romans vor, eine junge und schöne Prinzessin, die auf der Flucht vor einem Tyrannen, der sie liebt, und welchen sie verabscheut, an einem wilden und malerischen Orte von einem furchtbaren Sturme ereilt wurde, umgeben von einer Gruppe von vor Angst halb todter Frauen, von unglücklichen Landleuten, welche ihre zerstörte Ernte beweinen, und als Begleitung und Belebung dieses Bildes, die erhabene Musik Beethoven's, welche durch die Mitwirkung der menschlichen

*) Eben dasselbe hat Haydn gethan, indem er einen Vocal-Chor den sieben Worten von J. C. hinzufügte, den er zuerst für das Orchester allein componirt hatte. Es bedarf wohl keiner Versicherung, wie viel alle Theile des Werkes und namentlich das Erdbeben, ein Stück von derselben Gattung wie Beethoven's Sturm, obgleich er weit unter demselben steht, durch diese Beigabe gewonnen haben.

Stimmen noch erhabener und eindringlicher geworden ist. Wenn man nur halbwegs ein Freund der Wahrheit ist, so wird man zugeben müssen, daß der Sturm der Pastoral-Symphonie, in diesem oder in einem andern Rahmen, in einer dramatischen Scene noch weit schöner, als mit dem Orchester allein wäre. Und darin liegt, hundertmal für einmal, der unvermeidliche Fehler, die Erbsünde aller Musik, welche sich zum Drama erheben will, ohne durch das Wort gehalten, oder wenigstens durch eine Pantomime unterstützt, durch eine Decoration und eine Schaustellung erklärt zu seyn. Wie schön und groß, wie malerisch und ausdrucksvoll, wie erhaben endlich sie seyn mag, stets wird sie das Gefühl einer relativen Unterordnung, den Gedanken an All' das erwecken, was ihr fehlt, um vollständig das Ziel zu erreichen, nach dem sie strebt. Als Ersatz für das Drama kann eine solche Musik nie eine für sich bestehende unabhängige Gattung bilden.

Ein französischer Beurtheiler der Theorie, welche wir bekämpfen, geht viel weiter als unser deutscher Kritiker. Er theilt die Symphonie in zwei Arten ein, in die alte und neue: die Symphonie, der ein Gedanke zu Grunde liegt (das heißt ein directes oder indirectes, bezeichnetes oder darunter verstandenes Programm) und in die Symphonie, bei welcher sich keines findet. Daraus schließt er sehr natürlich, daß die Werke, welche auf eine Idee sich bastirten, eine viel edelere Gattung ausmachen, als die, welchen die Ideen fehlen!!! Der Mathematiker, welcher sagte: *was beweis't Alles dieß*, um damit seine Ansicht über eine Tragödie auszu-

drücken, in welcher alle Anwesenden in Thränen zerfloßen, hätte sicher keine lichtvollere Distinction entdecken können. Die eigentlichen musikalischen Gedanken zu mißkennen und in einer Orchester-Composition nichts als rationelle Gedanken zu finden, welchen die Musik sich anpassen kann, ist sicher dasselbe, als den Zweck der Tragödie einem logischen Beweise gleichstellen zu wollen. Sonate, was willst du von mir? sagte, oder konnte wenigstens mit der nämlichen lächerlichen Abgeschmacktheit derselbe Mathematiker sagen; wenn aber dieser Mathematiker zufälligerweise auch Musiker wäre, so hätte das Wort aus seinem Munde vielleicht einen wahren und geistreichen Sinn, in Beziehung auf das Werk in sich geschlossen, das ihm dasselbe eingegeben. Sicher hätte er weder die Ouverture zur Zauberflöte zum Beispiel, noch die Symphonieen Mozart's gefragt: Sonate, was willst du von mir, denn diese sagen deutlich, was sie wollen; sie sagen es der Seele klar und deutlich. Der Mathematiker hätte seine Frage an Werke der Musik gerichtet, welche ohne Handlung Anspruch auf Handeln machen, ohne Worte erzählen, die Gegenstände zeichnen und malen, ohne sichtbare Formen oder Farben, direct zu der Intelligenz dringen wollen, ohne die Mittel einer directen Communication mit ihr. Man muß sich beinahe schämen, die in gewisser Hinsicht so abgedroschene und längst bekannte Wahrheit wiederholen zu müssen, daß die Musik auf eine ganz vollkommen verständliche Art weder handeln, erzählen noch malen kann, als vermittelst der Verdolmetschung eines Textes, einer Pantomime oder einer Decoration, und daß sie dann, das ist wahr,

aber auch nur dann, ihren Mithelfern mit Wucher den ihr geleisteten Vorschub vergilt. Eine andere, aber viel weniger begriffene Wahrheit ist die, daß die positive Anwendung der Musik, die einen nicht in sich selbst begründeten Zweck hat, wie schön und wahr auch diese Anwendung seyn mag, immer den Verlust eines Theiles des innern Werthes des Werkes nach sich zieht. Wenn dem nicht so wäre, warum bringen die besten Opern, zu Violinquartetts arrangirt, die Speise der gewöhnlichen Dilettanten, beinahe immer einen so unbedeutenden Erfolg zu Wege. Nehme man dagegen die Symphonieen Mozart's und die nicht dramatischen Stücke der Symphonieen Beethoven's, setze diese als Quartetts oder Quintetts, und man wird eine schöne und gute Musik haben, wenn gleich die Zuhörer etwas Anderes als ein Quartett oder Quintett, wie diese beschaffen seyn müssen, darin erkennen werden.

Abgesehen von ihrem ästhetischen Zwecke, haben die Werke der Kunst ihre locale Bestimmung und ihre besondere Anwendung. Die Symphonie zum Beispiel hat die Bestimmung, den Anfang eines Concertes zu machen, gleichwie die Ouverture eine Oper eröffnet. In Folge davon müssen die Verhältnisse eines Werkes dieser Gattung sich nach der gewöhnlichen Dauer eines öffentlichen Concertes richten und den Solisten Zeit lassen, sich zu produciren. So verstanden es Haydn und Mozart; ihre Symphonieen sind nicht länger als ihre Quartetts. Beethoven, welcher die Gattung aus einem andern Gesichtspuncte betrachtete, und welcher dieselbe dem Charakter der Oper annähern wollte, glaubte,

man könne ihr auch die ganze Dauer derſelben oder wenigſtens nahezu geben. Das iſt es, was unſer deutſcher Kritiker die erſte Stufe der Erhebung über den Mozart'ſchen Standpunct nennt. Wahrhaftig, wenn Länge und Erhebung ſynonym wären, wie würden da die Leute eilen, ſich über Beethoven ſelbſt zu erheben. In dieſer Hinſicht ließe ſich Mozart's Unterordnung durch das ABC der Rechenkunſt beweiſen. Die umfangreichſte Symphonie Mozart's enthält nicht mehr als 934 Tacte, und die heroiſche Symphonie zählt deren 1900 ungefähr, was mit den Wiederholungen und in Betracht der außerordentlichen Länge des Adagio assai, einem ganzen Opernacte gleichkommt.

In Uebereinſtimmung mit dem falſchen Princip, welches der erhabenen Inſtrumentalmuſik die Tendenzen des Dramas zuſchreibt, dehnte Beethoven die Anwendungen immer weiter aus. Er fragte ſich eines Tages, warum man aus dem Orcheſter, das ſchönſte aller Inſtrumente, die menſchliche Stimme ausſchließe; und dieſe Frage oder vielmehr Idee, gab einer concertirenden Phantaſie für das Piano, mit Chören begleitet, ihre Entſtehung. In der Theorie war es das förmliche über den Haufen Werfen des Rapports, welcher zwiſchen den Sängern und dem Orcheſter beſteht. Wenn Maler, die für ein Modejournal arbeiten, ihre Figuren als Nebenſachen zeichnen, nur um denſelben die Form und Farbe des Kleides zu geben; wenn Bildner in Pappe Köpfe für Perrücken machen, ſo verſteht man den Nutzen dieſer Künſtler, aber es iſt in Wahrheit ſchwer, den Muſiker zu begreifen, der das Sujet mit dem Attribut verwechſelt, der den

Commentar an die Stelle des Textes und den Text an die Stelle des Commentars ſetzt, der das Clavier in eine Perſon und die Menſchen in Singmaſchinen verwandelt! Beeilen wir uns aber hinzuzuſetzen, daß die Abgeſchmacktheit ſich hier nur in der Idee und nicht in der Sache ſelbſt befindet. Die Oper oder die verkehrte Cantate iſt eine burleske Conception, die man nicht verwirklichen kann, außer in der Abſicht, ſchlechte Muſik zu machen. Die Phantaſie mit Chor iſt dagegen eine der glücklichſten Launen von Beethoven's Genius, eine köſtliche Compoſition, voll Zauber und Originalität. Können denn alſo menſchliche Stimmen, als Orcheſterſtimmen behandelt, ein Inſtrument mit Effect und Glück begleiten? Ich weiß es nicht, denn in dieſer Phantaſie hat Beethoven die Stimmen als Stimmen behandelt, das heißt, wie es die Anſprüche des guten Geſchmackes und des Ohres verlangen. Aus dieſem Grunde richtet ſich auch, ſobald der Chor ſich vernehmen läßt, unſere ganze Aufmerkſamkeit ihm zu, es iſt nicht der Chor, der begleitet, ſondern er iſt es, im Gegentheile, der als Souverain, der er iſt und ſeyn muß, herrſcht, und die Paſſagen des Pianiſten ſind nichts als ein glänzendes Accompagnement. Dann ſind wir aber bei den wahren Bedingungen der Vocalmuſik. Wir hören einen Opern-Chor, mit einer obligaten oder concertirenden Orcheſter-Stimme, nachdem wir eine Phantaſie für das Piano gehört haben, und dann weiß man nicht mehr, auf welche Einheit man das Enſemble des Werkes zurückführen, noch welchen Namen man ihm geben ſoll. Man hat zwei Dinge ſtatt einem. Gleichviel übrigens, da beide bewunderungswürig ſind.

Dieſelben Bemerkungen, aber nicht von denſelben Entſchuldigungsgründen begleitet, laſſen ſich auf die letzte Symphonie von Beethovén anwenden, ein unmäßig großes Werk, deſſen Finale ein Chor bildet, auf die Worte des Liedes an die Freude von Schiller. Nach unſerer Anſicht war es ſchon ein ſchwerer und zweifacher Fehler, zu einem Chore dieſes unſterbliche Meiſterwerk zu wählen, das vermöge ſeines herrlichen, ſo vollendeten und ſo vollkommenen Styls, als Poeſie und Harmonie in Worten, ſich gerade darum ſo gar nicht eignet, der Muſik angepaßt zu werden. Die Muſik verlangt von der Poeſie nichts als den Stoff oder die Umriſſe; wenn aber der Dichter Alles geſagt hat, was er ſagen konnte, und ſo gut, als es dem Menſchen möglich iſt, es zu ſagen, dann iſt für den Componiſten kein Raum mehr da. Die Griechen konnten ihre Oden ſingen, weil ihr Geſang nichts als eine auf den langen und kurzen Sylben abgemeſſene Declamation, ohne muſikaliſchen Rhythmus, ohne Melodie und Harmonie war. Wir aber haben Alles dieß, und damit thut man dem Rhythmus und der poetiſchen Harmonie, häufig auch der Klarheit des Sinnes der Worte ſtarken Eintrag. Ein Muſiker, welcher zuſammengeſetzte Verſe überſetzen wollte, nicht um ſie in Muſik zu ſetzen, ſondern um die menſchliche Intelligenz zu preiſen und eine Sprache zu verherrlichen, dieſer Muſiker wird ſtets unter zwei Sachen eine zu wählen haben: ſich im Intereſſe des Dichters zu vernichten, obgleich dem Letztern dadurch kein reeller Nutzen erwüchſe, oder den Dichter unter der Entwickelung ſeiner muſikaliſchen Verſion zu erdrücken. Wenn die Ode an die Freude vernünftiger

Weise zum Texte eines Chores oder einer Cantate genommen werden könnte, so stünde sicher nichts im Wege, Phädra, Athalie oder Wallenstein's Tod, so wie Racine und Schiller sie geschrieben haben, ebenfalls in Opern umzuwandeln. Es ist ein Glück, daß die Ode und Tragödie in Worten sich in gleichem Grade diesen Umwandlungen widersetzen. Beethoven konnte nur den dritten Theil der Ode in das Finale seiner Symphonie zwingen, und doch hat die Ode weniger als hundert Verse, und das Finale umfaßt mehr als hundert Seiten. Er wählte nur einige Strophen auf gut Glück aus, die er nach Willkür mischte und wiederholte; er behandelte diese erhabenen Bruchstücke, wie man die Fetzen eines italienischen Libretto behandelt. Wie bedauernswerth, wie traurig!

So oft die Poesie die Musik zurückstößt, in Folge der ihr eigenthümlichen Eigenschaften, so oft sie vollständige Meisterwerke, in der Sphäre des harmonischen Wortes und der Intelligenz schafft, muß die Musik eine Schranke achten, die sie nur um den Preis ihrer vollständigen Niederlage überschreitet. Die Musik darf die Poesie nicht verderben, wenn sie ihr nicht zu folgen vermag, noch sich selbst demüthigenden Vergleichungen aussetzen. Aber das Lied an die Freude ist an und für sich eine außerordentlich musikalische Inspiration. Sie ist es, ohne alle Widerrede im höchsten Grade; um sie aber aus dem Zustande des Gedankens und des Gefühles in den Zustand des Werkes zu versetzen, welche Form soll der Componist wählen. Der Dichter hatte seine ganze Freiheit nöthig, um die Ode an die Freude zu schreiben;

er hat das geistige Gebiet durchlaufen, nach welchem der Musiker ihm nicht zu folgen vermag. Um also ein Aequivalent zu dem poetischen Meisterwerke liefern zu können, brauchte der Musiker ebenfalls seine ganze Freiheit; auch er hat sein specielles Gebiet, in welches die Schöpfungen des Wortes nie zu dringen vermögen. Er wird also die Verse des Dichters nicht übersetzen, welche für ihn unübersetzbar sind, sondern er wird den wunderbaren Aufflug der Seele übersetzen, welcher diese Verse in unübersetzbaren Noten ihrerseits, in den Formen der Sprache nämlich geschaffen hat, das heißt, er wird eine reine Musik machen, eine musikalische oder wortlose Ode, wie der Dichter reine Poesie, eine Dithyrambe gemacht hat. Also mit einem Worte, er wird eine wahrhafte Symphonie, ohne Programm und ohne Chor machen, etwas von der Art, wie die Symphonie aus C von Mozart zum Beispiel, eine, in Wahrheit etwas schwierigere Aufgabe, als die symphonistische Arbeit mit Chören und Programmen.

Beethoven, sagten wir, ist in einen doppelten Fehler gefallen, als er Schiller's Ode zur directen psychologischen Basis und zum Gesangs-Programm seines Instrumentalwerkes machte. Er täuscht sich hinsichtlich der allgemeinen Rücksichten, welche eine solche Wahl verdammen, und er betrog sich auch hinsichtlich seiner selbst. Wißt ihr, was die Ode an die Freude ist, von der er den Geist wiedergeben und deren Flug er erreichen wollte? Faßt Ihr, welch' jugendlicher Enthusiasmus und frischer Glaube, welche mittheilende Kraft und Begeisterung dazu gehörten, um diese Ode zu machen,

welche man, selbst in reiferm Alter, nicht wieder lesen kann, ohne daß einem Thränen in die Augen treten, und daß das Herz im Busen klopft, wie es im Alter von zwanzig Jahren klopfte? Und dieß wollte während seiner stärksten physischen und moralischen Abnahme der große Unglückliche componiren, der sich Beethoven nannte. Vermochte er es, alt, kränklich, leidend und menschenscheu wie er war; waren die Corden, welche bei den Eindrücken des Glückes vibriren, nicht schon lange in seiner Seele verstummt! Er selbst wußte es wohl. Man sehe, welch' trauriges Geständniß er uns in Noten über diesen Gegenstand gemacht hat, auf Seite 98 und 99 der Partitur, welche deren 226 hat. Ehe er mit dem Chore beginnt, versucht er hinter einander die bereits gehörten Motive der Symphonie und verwirft sie sogleich wieder. Keines scheint ihm zum Ausdrucke der Freude zu passen, was sehr wahr ist, und was zugleich beweis't, daß die Symphonie dem Gedanken des Finale gänzlich fremd geblieben ist. Ist aber das Thema, welches der Componist endlich annimmt, glücklicher gewählt? Hat Schiller's Feuerwerk es eingegeben; spricht sich mit einem Worte die große und erhabene Freude des Dichters darin aus? Leider nein; dieses Thema ist nichts als eine schmachtende Canilene, die sich auf eine nimmer endigende Weise repetirt, und in welcher der Zuhörer nichts als das Bild der Erschöpfung und des Alters zu erkennen vermag.

Nachdem man aber einmal das Recitativ und den Chor in die Symphonie eingeführt hat, warum sollte man nicht ebenso die Arie, das Duett, die Ensemblestücke einführen;

warum ſollte man ihr nicht ſtatt eines einfachen Adjectivs zum Programm den Namen irgend eines bekannten Theaterſtückes, und die Dauer mehrerer Acte ſtatt eines geben; lauter natürliche Folgerungen nach den Beiſpielen, die Beethoven aufgeſtellt hat. Ich dachte gerade an die Möglichkeit dieſes neuen Fortſchrittes, als die Revue et Gazette musicale de Paris meine Logik rechtfertigte. Sie kündigte eine Symphonie unter dem Titel Romeo et Juliette an, welche ſich mit Begleitung von Chören, Arien und Recitativen entwickelt, die nicht weniger als drei Stunden dauern. Ich vermeſſe mich nicht, die Verdienſte dieſer Compoſition anzugreifen, welche ich durchaus nicht kenne, und der die Revue musicale unter ſehr großen Lobeserhebungen Erwähnung thut. Vielleicht iſt ſie ein wirkliches Meiſterwerk. Nur das glaube ich, daß Herr Berlioz weit beſſer daran gethan hätte, ſein Talent, oder ſelbſt ſein Genie, welches ihm Gott verliehen, dazu anzuwenden, eine neue Oper Romeo et Juliette, eine wahrhafte Oper mit einem Libretto, einer theatraliſchen Handlung mit Decorationen und Coſtumes zu ſchreiben. Iſt auf dieſe Art Beethoven nicht weit mehr übertroffen, als er je Mozart übertraf?

Auf dieſe Weiſe führen die Grundſätze der neuen Theorie; auf ihre äußerſten Conſequenzen getrieben, dahin, daß man den alten mangelhaften Kreis durchläuft, welcher die Symphonie ganz gerade und einfach zum geſungenen Drama zurückführt.

Man kann dieſe Wuth unſerer Zeit nicht genug beklagen — ich muß es ſagen und immer wieder ſagen — welche ſich

darin gefällt, alle Compositionsstyle zum Besten einer einzigen Gattung zu entstellen. Ist dieß nicht im Grunde der Ruin der Kunst und die Barbarei zu einem System erhoben? Vom achtzehnten Jahrhunderte an war die Kirchenmusik bereits dramatisch geworden, und das war sicher das Traurigste, was sie werden konnte. Es ist wahr, man macht sich nicht mehr viel daraus, italienische Arietten den Worten des Ritus anzupassen; unsere Kritiker verdammen diese Profanalien von schlechtem Geschmacke; sie begehen aber die Inconsequenz, das dramatische Violin-Quartett und Quintett, die dramatische Symphonie zu loben, als wenn die erhabene instrumentale Kammer- und Concertmusik nicht auch ihre besonderen Regeln und Gesetze der Schicklichkeit hätten, die ebenso sehr in der Natur der Dinge begründet und ebensosehr von den Bedingungen des Theater-Styls entfernt sind.

Nachdem wir Alles gesagt haben, was sich über die falschen Grundsätze anführen läßt, so wollen wir sehen, wie Mozart die wahren bei der Gattung anwendete, deren ästhetische Gesetze und Unabhängigkeit durch die übertriebene Ausdehnung, welche man ihnen geben zu dürfen geglaubt hat, völlig vernichtet wurden. Die erste Regel, welche wir der Mozart'schen Praxis entnommen haben, ist die, daß der Charakter der musikalischen Gedanken, und vor Allem der Themas, sich immer nach der Stärke der Mittel zum Executiren richten solle. Tief und selbst abstract in seinen Quartetten, viel positiver und selbst viel rühriger in seinen Quintetten, erreicht Mozart in der Symphonie den höchsten Grad von Feuer, Energie, Leidenschaft und Begeisterung.

Man darf nur die Themas in der vereinzelten ersten Violinstimme betrachten, um sogleich darin eine Composition für das große Orchester zu erkennen. Die Gänge oder Passagen der Mozart'schen Symphonieen unterscheiden sich auch von denen der Quartetts und Quintetts, indem ein großer Theil dieser Passagen auf den wohlklingenden Effect berechnet ist, den mehrere Symphonisten hervorbringen, welche dieselbe Stimme spielen. Die Solo's sind nicht zahlreich und immer den Blasinstrumenten anvertraut. Ueberdieß findet man in den Symphonieen eine verwegene, zuweilen unordentliche und excentrische Modulation, die man sonst nicht bei Mozart trifft, weil sie eigentlich nur der musikalischen Ode zukommt. Endlich erscheinen in diesen Symphonieen neben den heftigsten Ausdrücken die colossalsten Combinationen; Verbindungen und Gegensätze von Ideen, welche das Ohr verblüffen, Wunder des Contrapunctes und der Harmonie, welche noch kein wunderthätiger Musiker uns wiederholt hat oder wiederholen wird. Wir haben bereits bemerkt, daß das Wissen in den Instrumentalwerken Mozart's immer in directer Beziehung zu dem Ausdrucke steht. Beide sind in der Symphonie auf den höchsten Grad gebracht, weil der Componist hier über sämmtliche Effectmittel gebot, welche die doppelte Phanlanx des Orchesters in sich schließt, und weil er, was die Anwendung des Contrapunctes anbelangt, diesen bis zu acht wirklichen Stimmen in die kanonischen Nachahmungen und Fugen verwickeln konnte.

Die vier Symphonieen, welche in dem autographen Kataloge verzeichnet stehen, entsprechen hinsichtlich der Tonarten

den Violinquintetts aus C, D, EsDur und GMoll. Wir werden über diese Meisterwerke in einige Details eingehen, indem wir wie immer der chronologischen Ordnung folgen, welche hier eine herrliche Progression zeigt, deren Ende, das heißt das Finale der letzten Symphonie, das non plus ultra der Gattung, vom Standpuncte des musikalischen Aequivalents für die Ode ist.

Die Symphonie aus D, die erste, dem Datum nach, wurde im Jahre 1786, nach der Hochzeit des Figaro geschrieben, von welcher sie einige Reminiscenzen an sich trägt. Ich ziehe die Ouverture dieser Oper, die ebenfalls aus D geht, dem ersten Allegro der Symphonie weit vor, in der man etwas schwache melodische Gedanken und sehr gelehrt combinirte Nachahmungen, aber von vielleicht zu scholastischer Regelmäßigkeit findet. Dagegen ist das Andante aus GDur, $^6/_8$, ein Stück von idyllischer Einfachheit und bezaubernder Anmuth, melodisch, leicht zu verstehen und des Beifalles um so sicherer, als einige seiner Sätze sich zum Vocalgesange herbeilassen und für das dramatische Orchester taugen würden. Es findet sich auch eine köstliche und sehr originelle Modulation von EMoll in DMoll (in den Tacten 19—22). Diese Symphonie hat kein Menuet. Eine Reminiscenz an Figaro*) hat das Motiv zu dem Presto am Ende geliefert, DDur, $^2/_4$, eine Piece, welche aus einem Gusse, und fast nur aus einem Gedanken besteht; eine bewunderungswürdige thematische Arbeit, eine glänzende und feurige Musik.

*) Instrumentalfigur des Duetts: *Aprite presto aprite.*

Man beurtheilt die Dinge nur durch Vergleichung und die großen Künstler namentlich durch Vergleichung mit ihnen selbst. Wenn auf die Symphonieen aus D nicht andere gefolgt wären, so würde unser Bericht aller Wahrscheinlichkeit nach ganz anders ausgefallen seyn. Aber mehr als irgend ein Anderer hat uns Mozart das Recht verliehen, wählerisch zu seyn. Ohne die Symphonieen in Betracht zu ziehen, welche älter als das Jahr 1784 sind, deren Zahl sich auf 33 erhebt (die vier bekannten wahrscheinlich mit eingerechnet), können wir die Symphonie aus D als ein Probestück unseres Heros betrachten, nachdem er seine Studien als Componist an den Vorbildern Haydn's vollendet hatte. Das Werk beweis't uns, daß zu der Zeit, in welcher es geschrieben wurde, Mozart durchaus mit Theatermusik beschäftigt, noch nicht mit solcher Klarheit von dem Unterschiede durchdrungen war, von welchem seine folgenden Werke Zeugniß ablegen, der zwischen dem Orchester der Symphonie und dem Orchester der Oper besteht. Ehe er sich zu der musikalischen Ode aufzuschwingen vermochte, hatte er noch mit seinen Gewohnheiten als dramatischer Compositeur zu kämpfen. Er schritt demnach, wie man sieht, in umgekehrtem Verhältnisse gegen die Bestrebungen und Richtungen vorwärts, welche die Theorie und die Praxis unserer Tage geheiligt haben.

Die zwei Jahre später componirte Symphonie in Es, nimmt eine hohe Stufe unter ihresgleichen ein, ohne daß sie jedoch den beiden erhabenen Productionen der nämlichen Gattung gleichkäme, die im Laufe desselben Jahres 1788 sehr nahe

folgten. Sie fängt mit einem Adagio $^4/_4$ an, das auf Art einer Präludie, in einem weiten und grandiosen Styl entworfen ist, der die Aufmerksamkeit und die Erwartung mächtig spannt, gleich einem Eingange, dessen Sätze die Wichtigkeit wohl ahnen, aber den Gegenstand des Gespräches nicht errathen lassen. Mozart liebt es, das zu halten, was er verspricht, und das Allegro $^3/_4$ entspricht der Introduction in würdiger Weise. Erhabenheit, Weiche und Adel, das ist der Charakter, welchen das Motiv zeigt, und welchen abwechselnd bezaubernde Melodieen und schmetternde, geräuschvolle Passagen des Orchesters erhöhen. Die Kraft und Präcision der Tutti bildet den angenehmsten Contrast mit dem Wohlklange und der leichten Anmuth der pizzicato begleiteten Gesänge und anderer Figuren, die sich in zarten Umrissen bemerklich machen. Endlich bringt die zweite Wiederholung Combinationen voll Zierlichkeit und Effect. Mozart hat für seine Symphonieen eine unabänderliche Form angenommen, welche alle Gestalten und Gänge der hohen Instrumentalmusik in sich vereinigt. Zuerst kommt die Auseinandersetzung des Themas, die Gänge und Passagen des Orchesters, die episodischen Gesänge und zum Anfange der zweiten Wiederholung (der Mittelsatz) die Analyse der Gedanken, die thematische und contrapunctische Entwickelung, hernach wiederholt sich der Inhalt der ersten Hälfte in der zweiten mit mehr oder weniger Abänderungen und in einem andern Tone. Dieß ist ungefähr auch die Form der Quartetts und Quintetts.

Das Andante unserer Symphonie, AsDur, $^2/_4$, hat einen kurzen melodischen Satz zum Motiv, der von Anfang wenig

heißen will, aber Geduld. Es ist nicht möglich, weniger Hilfsgedanken anzuwenden, als Mozart es in dieser Piece gethan hat, noch eine einfachere und strengere Einheit, bei einer immer mehr hervortretenden Steigerung des Interesses hervorzubringen. Was die Hauptgedanken anbelangt, so gibt es nur deren zwei, welche als solche nach einander auftreten. Das Thema, eine ruhige und meditative Figur, mit ihren Zergliederungen und Verwandlungen, und eine andere leidenschaftliche, elegische Figur, welche sich ebenso durch die Modulation, wie die erste durch die Mannichfaltigkeit der Anlage, der Nachahmungen und der Theilung zwischen den Orchesterstimmen auszeichnet. In Folge des Alles zerrüttenden und progressiven Schmerzes, welchen sie ausdrückt, führt diese Figur das enharmonische Verfahren herbei. Sie tritt auf die unerwartetste Weise in HMoll hervor, und gelangt den Augenblick hernach an die äußerste Grenze der mit B bezeichneten Töne, das Bild der kläglichsten Verzweiflung; wenn sodann die Leidenschaft sich durch ihr eigenes Uebermaß erschöpft hat, tritt die Vernunft wieder in ihre Rechte; das Thema erscheint wieder und beruhigt einen sogleich. Man sieht an diesem bewunderungswürdigen Andante, was die gründlich durchgenommene Erörterung eines Gefühlssatzes Beweise für und gegen zu liefern vermag; welche Mannichfaltigkeit die contrapunctische und modulatorische Analyse in Form und Ausdruck eines Sujets bringen kann, und welche Mittel und Hilfsquellen die Kenntniß der Entwickelungen bietet, um damit die doppelte Klippe der Monotonie und der Abschweifung zu vermeiden.

Das Menuet mit seinen kurzabgerissenen Sätzen und seinem feurigen Tempo führt die Executirenden in Versuchung, es Allegro con brio, statt Allegretto, wie Mozart es gewollt, zu nehmen. Es ist in rein melodischem Styl gehalten, voll Zauber und Schwung. Namentlich ist die Melodie des Trio, welche sich zwischen dem Clarinett, der Flöte und der Violine theilt, wahrhaft entzückend.

Im Allgemeinen scheinen Mozart's Symphonieen diesen relativen Vorzug zu haben, daß die letzten Allegro's oder Finale's nicht die schwächsten Theile des Werkes sind; eine Bemerkung, welche man, wie uns scheint, auf mehrere Quartetts und Quintetts des Autors anwenden könnte. In den Symphonieen dagegen vermehrt im Gegentheile das letzte Stück, weit entfernt unter den vorhergehenden zu stehen, immer die Präcision oder steigert die Energie des Grundcharakters, welchen das erste Allegro ankündigt. So steigert das Finale der Symphonie aus Es die innere Zufriedenheit, welche sich von Anfang an kundgegeben, bis zum sich selbst Verlieren und zur Fröhlichkeit. Das Motiv athmet die herzlichste und zu Herzensergießungen geneigte Munterkeit, denn alle Hilfsgedanken entspringen mittelbar und unmittelbar aus ihm, wenn nicht die Tutti des Orchesters ihm einige Ruhe verleihen. Was hat aber der Componist ihm in den verwickelten Theilen seines Werkes entgegengesetzt? Nichts Anderes als sich selbst. Er hat es in Theile zerlegt, hat die Bruchstücke zwischen den Blasinstrumenten getheilt, er gab der Violine einen kräftigen Gang in Synkopen, um dagegen zu arbeiten; dann, mit Hilfe des Kanons, der enharmonischen

Modulation und der Minore-Töne mit Kreuzen, brachte er die Schatten des Gemäldes durch die Elemente selbst hervor, aus dem er die Lichtseiten genommen hatte, vermittelst eines Motivs von guter Laune und Composition, wie man sieht. Trotz einiger Anspielungen an den elegischen Gedanken des Andante, ist es doch schwer, eine Orchester-Composition mit freierem, heitererem Gange, einer charakteristischeren Lebhaftigkeit, und zugleich eine strenger thematische Piece wie diese zu hören. Eine Fuge könnte es nicht mehr seyn. Ja, es gibt sogar wenige, welche es in diesem Grade sind.

Nun kommen die letzten und vollkommensten Schöpfungen Mozart's in der Gattung der Symphonie: die Werke aus GMoll und C. Es sind fast zwei Zwillingsschwestern, weil sie nur einen Monat von einander entstanden sind. Obgleich diese Schwestern unvergleichlich schön sind, so unterscheiden sie sich nichtsdestoweniger in den Zügen ebenso sehr als hinsichtlich ihres Charakters. Ein Dilettant des achtzehnten Jahrhunderts hätte die jüngere mit Minerva, von Apollo und den Musen begleitet, und die ältere mit Venus, wie sie den Tod des Adonis beweint, verglichen, und er hätte der einen alle Eigenschaften des Herzens, der andern alle Gaben des Geistes zuerkannt.

Die Symphonie aus GMoll drückt, wie das Quintett aus demselben Tone, die Bewegung der Leidenschaft, die Wünsche und Leiden einer unglücklichen Liebe aus. Jedoch mit dem Unterschiede, daß es sich hier um eine tief in der Seele verschlossene Klage, die man höchstens in den Busen eines Freundes ausgießt, um einen rückhalts- und grenzenlosen

Schmerz handelt, welcher Angesichts der ganzen Welt ausbricht und diese mit seinen Seufzern erfüllen möchte. Darin liegt der Unterschied zwischen der Elegie und der elegischen Ode. Ein anderer Unterschied, welcher zwischen den zwei Werken zu bemerken ist, liegt darin, daß das psychologische Drama des Quintetts eine glückliche Lösung findet, wie wir gesehen haben; dagegen bezeichnet das Finale der Symphonie den höchsten Grad des Leids, eine mit Wuth gemischte Verzweiflung. Es findet sich darin ein Fortschreiten, welches nur durch das Andante unterbrochen wird, dessen Charakter stets fühlbar von dem der anderen Stücke abweichen muß, weil sonst die Zuhörer ermüdet würden und durch das immerwährende Zurückkommen auf denselben Ausdruck der Effect verloren ginge. Man höre den Anfang des ersten Allegro, dieses Motiv mit dem zauberisch-melancholischen Ausdrucke, welcher dasselbe allen Liebhabern eingeprägt hat. Es spricht Anfangs nichts als eine verschleierte Trauer aus, eine sanfte und zärtliche Schwermuth, die aber in der zweiten Wiederholung bitter und stechend wird. Unmittelbar nach dem Accorde der Tonica, mit welchem diese Wiederholung beginnt, kommt das Thema durch einen Uebergang, in welchem ein F durch Verwandlung in ein Es einen wunderbaren Effect hervorbringt, in Fes zurück*). Es erscheint wieder, aber zögernd und verlegen, eine Freistätte bei den verschiedensten

*) Als diese Symphonie das erste Mal im Conservatorium in Paris aufgeführt wurde, stieß der ganze musikalische Areopag, wie Herr Fetis sagt, bei dieser erhabenen Modulation, einen Schrei der Bewunderung aus.

Tonarten zu suchen, ohne sie zu finden; dann kämpft es verzweiflungsvoll mit einem furchtbaren Gegensubjecte in den Violinen und im Basse; hierauf glaubt man, durch so viele schmerzvolle Anstrengungen erschöpft, es abnehmen, erlöschen, in Stücke verfallen, langsam in einer Reihenfolge gebrochener Nachahmungen und verschwebender Harmonieen hinsterben zu sehen; endlich ersteht es in seiner ersten Form wieder, und die Symphonie fängt von Neuem an. Wie schön, erhaben! aber verdammt sey die Sprache, welche mir keine anderen Beiwörter des Lobes und der Bewunderung, für diese mehr als bewunderungswürdige Composition des Mittelsatzes liefert.

Aber welcher Traum, aus den elfenbeinernen Thoren des Elysiums hervorgegangen, oder welche unbestimmte und entfernte Hoffnung unterbricht den Lauf dieses Schmerzes und tröstet die Seele durch den himmlischen Balsam, den sie auf seine Wunden legt? Andante $^6/_8$ EsDur, eines jener unaussprechlichen Werke, in denen dem Gefühle Alles klar und dem Geiste Alles Geheimniß ist. Das Thema ist von etwas unbestimmtem Umrisse, in der Form zusammengesetzt, und eben daraus zieht das Stück den Zauber seines Eindrucks und einen himmlischen Ausdruck, der an das Uebernatürliche streift. Man muß es genau betrachten, um sich zu überzeugen, daß dieses Meisterwerk, von so reicher und mannichfaltiger Anlage es zu seyn scheint, ganz allein aus den vier ersten Tacten des Anfangs, ferner aus einem andern, vom Thema unzertrennlichen Gedanken, obgleich dieser ganz anderer Art ist, construirt wurde. Es ist ein Figurine von Zweiund-

dreißigsteln, je zu zwei und zwei gruppirt, welche man unaufhörlich flattern hört, und die unaufhörlich ihr Schmetterlingsgesumme mit den ernstesten Synkopen, mit den unerwartetsten Gängen der Harmonie, mit den unvorhergesehensten Seitensprüngen der Modulation, mit den abstractesten thematischen Analysen vermischt. Hiezu füge man eine durchsichtige und prismatische Instrumentation, in welcher dieselben Einzelnheiten in dem verschiedenartigsten Farbenspiele sich zeigen, je nachdem sie den Streich- oder Blasinstrumenten anvertraut sind; und mitten in dieser harmonischen Gährung, Gesangsätze, welche, gleich den Stößen eines mit Wohlgerüchen angefüllten Lüftchens, vom Himmel zu kommen scheinen. Der Componist hat dieses Stück mit sämmtlichen Buchstaben, in Fractur mit: Wolfgang Amadeus Mozart unterzeichnet; ebenso wie er es bei dem Andante des Quartetts in EsDur, bei den Andante's der Quartetts in CDur und ADur, wie er es bei dem Adagio des Quintetts in D gethan hat. Werden wir je einen Menschen finden, der geschickt genug wäre, diese, bis jetzt unnachahmliche Unterschrift nachzumachen?

Das Menuet, Allegro $^3/_4$, führt uns zu dem positiven Charakter und zu der Haupt-Tonart der Symphonie zurück. Welches Meisterwerk in wenigen Linien ist dieses Menuet! wie sehr athmet dieser Minore-Gesang eine wilde Melancholie, durch eine hochmüthige Nachläßigkeit gemäßigt, die ich nicht zu benennen weiß! welch' hinreißendes Feuer und welch' pathetischer Schwung liegt in dem Kanon, der die andere Hälfte der Piece einnimmt, und welche der Musiker aus dem in

zwei Figuren zerbrochenen Thema construirt und über ein doppeltes Thema, durch die naheliegenden Töne geführt hat; wie köstlich schließt endlich nach der Heftigkeit und dem Tumult dieser erhabenen Arbeit, eine klagende Coda der Blasinstrumente das Stück, durch die Wiederholung des Themas mit halber Stimme und in einem chromatischen Baß. Wir kennen unter den Compositionen dieser Gattung nichts Schöneres noch Rührenderes.

In den Mozart'schen Symphonieen ist der Effect dessen, was man das Trio nennt, auf eine relative und dem des Menuets untergeordnete Weise berechnet, in der Absicht, damit eine Ablenkung oder einen Contrast zu Wege zu bringen, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als auch des Styls. Diese Trios haben immer einige Tacte Solo's, welche den Blasinstrumenten anvertraut sind, irgend eine anmuthige Cantilene im melodischen Styl. Man darf nicht vergessen, daß sie die Mitte des Stückes einnehmen, und daß immer die Wiederholung des Menuets den Schluß bildet.

Auf die rührende, aber noch halb resignirte Klage, welche das Menuet charakterisirt, folgen in dem Finale, **Allegro assai** $^2/_4$, die Ausdrücke der Verzweiflung. Des Leidens müde, wird die Seele unwillig und empört gegen das Leiden; sie überläßt sich einem ungestümen Zorne, der durch die Betonung der Octaven und Triller in dem auf das Motiv folgenden Satze beinahe in Wildheit ausartet. Mit einer thematischen Basis dieser Art mußten die Nebengedanken natürlicher Weise sanfter seyn, weil es unmöglich war, auf den Grundgedanken zurückzukommen, und weil das Gesetz der

Contraste es überdieß so wollte. Uebrigens erkennt man sie an den beschwerlichen Hindernissen, welche diese Gedanken auf ihrem Wege treffen, an den Verwickelungen der Harmonie, welche sie bei ihren Wiederholungen zu durchkreuzen haben, immer als nothwendige Episoden oder als obligate Varianten eines und desselben Gesanges des Flehens und der Verzweiflung. Ich zweifle, daß es in der Musik etwas tiefer Einschneidendes, grausamer Schmerzliches, heftiger Bestürztes, trotziger Leidenschaftliches gibt, als die Wiederholung dieses Finale's. Und um einen derartigen Ausdruck zu Stande zu bringen, hat Mozart fast keine andere wirkende Kraft in Bewegung gesetzt als das Thema, dessen im Anfange dargelegte Figur, auf den Intervallen des harmonischen Dreiklangs, sich hier auf den Intervallen des Accords der Minore None und aus anderen harten Harmonieen entwickelt. Hier theilt sich überdieß das Thema in kanonischer Form zwischen den beiden Phalanxen des Orchesters, stößt in seinem wüthenden Gange bald gegen feindliche Gegensubjecte, bald wird es durch sie niedergeschmettert; dann, ebenfalls Sieger, hört man es unerbittlich und unermüdlich eine Reihenfolge von chromatischen Corden anschlagen, welche von Kreuzen zu Kreuzen, es zu dem seiner ursprünglichen Tonart entgegenstehenden Extrem treiben, und das setzt sich so während achtzig Tacten fort. Aus welchem Begegnisse seines innern Lebens, aus welchem Paroxismus des Herzens hat Mozart diese wie irre redende und doch so classische Inspiration genommen, und wie hat dieser Ausfluß der Leidenschaft den Ausfluß der Wissenschaft überholt? Der zweite Theil des Finale's

übertrifft noch den ersten, insofern die episodischen Gesänge, welche zuerst in der wechselbezüglichen Tonart aus BDur sich zeigten, hierauf in die Tonica zurückkommen, wo ihr rührenderer oder bewegterer Ausdruck viel entschiedener zu der Hauptfärbung des Stückes zurückkehrt und dem Ohre weit besser gefällt. Es gibt kaum ein Finale, auf welches finis coronat opus anwendbarer, noch ein Werk, bei welchem es schwerer zu Stand zu bringen gewesen wäre, als in der Symphonie aus GMoll, einer Symphonie, welche gleich von Anfang so groß und energisch auftritt.

Der Mann aller Gattungen, aller Ausdrücke, aller Contraste, hat uns ein letztes Werk vermacht, in welchem wir statt der elegischen Ode mit ihren schmerzlichsten Ergießungen, die auf den höchsten Grad der Pracht, der Begeisterung, der erhabenen pindarischen Verwirrung und Trunkenheit gesteigerte Dithyrambe finden. Die Symphonie aus C zeigt uns, welche glorreiche Inspirationen Mozart's Seele von heute auf morgen aufrichteten, mitten unter den Leiden, welche er uns so eben erzählte, Leiden, welche von einem prädestinirten und bereits wankenden Leben unzertrennlich sind, von dem jedes seiner Meisterwerke einen Theil mitnahm, und dessen nahes Ende er bereits zu fühlen anfing.

Man könnte glauben, daß die Symphonie aus C dazu bestellt worden wäre, irgend ein außerordentliches Ereigniß in den Annalen der Welt, einen höchst glücklichen und auf ewige Zeiten dem menschlichen Andenken merkwürdigen Sieg zu verherrlichen! Das lauttönende Gepränge des Orchesters, welches mit dem neunten Tacte in seiner ganzen

Macht sich bemerkbar macht, deutet entschieden die Fröhlichkeit des Sieges als den Grundcharakter des Werkes an; das Thema aber, welches diesem Ausbruche der Siegesfreude vorangeht, ist doppelt. Es besteht aus einer Art von Anruf oder Fanfare, auf welche ein kleiner fragender Satz in verbundenen Noten folgt. Das ist der Hauptgedanke, das fruchtbare Thema, welches durch seine Entwickelungen, dem großen Jubel des Allegro, einen ganz eigenthümlichen Stempel von Spiritualismus aufdrückt und sich der Seele als ein fortgesetztes Streben nach, was weiß ich welchen, intellectuellen Gipfeln kund gibt, welche der Dichter zu erreichen brennt, die er aber erst gegen das Ende der Ode erreicht. Es gibt nichts Herrlicheres und Feierlicheres als die Erweiterungen, Umformungen und Analysen der beiden Fragmente des Themas. Das eine ertönt gleich dem Sturze eines Waldbaches, den die Echo's der Berge in mehreren Tönen wiederholen; die andere Figur, welche immer unter verschiedenen Formen das Ziel verfolgt, nach dem sie strebt, taucht bald in dem Basse unter oder schwimmt es oben auf der Melodie, und bald steigt es in einem kräftigen Unisono gesammelt und macht sich hartnäckig durch die von den extremen Stimmen des Orchesters festgehaltenen Register Bahn, welche die lang gezogenen Töne der Trompete unterhalten. Ein unaussprechlicher, erhabener Effect. Der Mittelsatz, eines der schönsten Muster der gearbeiteten Musik, ist zum größern Theile aus einem Nebengedanken gemacht worden. Es ist dieß der köstliche, unvergeßliche Gesang der Violinen, mit einer Begleitung im pizzicato, welcher von der Dominante, wo man ihn

zuerst gehört, in EsDur transponirt und als Subject behandelt, hier den contrapunctischen Stoff liefert. Gegen den Schluß erscheint dieser Gesang in der Tonica als Melodie mit vermehrtem Zauber und neuen Reizen wieder.

Andante FDur, $^3/_4$. Mag das langsame Tempo auf ein Stück von energischem oder leidendem Ausdrucke, oder auf den Ausbruch eines jubelnden Enthusiasmus folgen, wie das erste Allegro unserer Symphonie, so bezeichnet es immer jenen Moment des Ausruhens, der Ruhe, der Entkräftung oder der Unterbrechung, welche auf die großen Gemüthsbewegungen sich einstellt. Hier gibt die Einstellung der Ode, Andante, das Bild einer ruhigen Glückseligkeit, der höchsten Bezauberung. Das Thema voll des hinreißendsten Ausdrucks und sangbar, wie ein für die Stimme geschriebener Satz, nimmt weniger Raum ein, als Mozart gewöhnlich dem Anfangsgedanken und seinen Abweichungen, in der Zusammenstellung des Stückes gewährt; und es kommt dieß von dem Ueberflusse der Nebengedanken, der Anzahl und dem besondern Wohlklange der concurrirenden Motive her. Diese Menge schöner melodischer Einzelnheiten, welche mit langen Passagen von Zweiunddreißigsteln und Sextolen vermischt sind, diese durch sich selbst vermehrten Sätze in den Wiederholungen und Nachahmungen, verbreiten über die Piece eine Art von Halblicht, indem das Ohr sich mit Entzücken verliert, wie das Auge eines Zuschauers in einem Bosquet, welches die Sonnenstrahlen senkrecht durchdringen, beleuchten, entzünden und mit tausend phantastischen Gestalten bevölkern. Von Zeit zu Zeit verdunkeln aber einige große und

undurchsichtige Wolken das Blau des Himmels. Die Seele fühlt den Stachel eines plötzlichen Schmerzes, peinliche Synkopen stören die Harmonie, das Minore tritt hervor und herrscht in einer Reihenfolge von von Schrecken gebrochenen Sätzen; aber diese Dünste ohne Wasser, diese Schreckbilder ohne nachhaltigen Bestand, die Spiele eines launigen Windes, verschwinden eben so rasch wieder als sie gekommen sind. Die Sonne siegt über all' diesen unmächtigen Halbwillen der schlechten Witterung, ihre strahlende Scheibe erscheint mit dem Thema wieder, und das Herz geht von Neuem in den Strahlen einer unverwischbaren Glückseligkeit auf. Mozart mußte mit seinem Andante zufrieden seyn; wir sind es auch und zwar sehr, allein trotzdem müssen wir, die Hand auf's Herz, gestehen, daß wir das der Symphonie aus GMoll vorziehen.

Nachdem der Componist in dieser sentimentalen Betrachtung voll Zauber ausgeruht hat, entzündet sich sein lyrischer Feuergeist von Neuem, und bricht mit ungestümer munterer Laune in dem Menuet, Allegretto $^3/_4$, aus, welches man gewöhnlich Allegro nimmt. Es ist nach dem technischen Muster des ältern aus GMoll gemacht, abgesehen von der Verschiedenheit der Ideen, welche sehr groß ist. Dieselben flüchtigen und geräuschvollen Motive füllen die beiden Theile des Stückes; aber in dem ersten sind sie in einer einfachen Melodie dargelegt, und in der zweiten, welche viel länger und interessanter ist, ließ sie der Componist die schwierige Probe bewunderungswürdiger contrapunctischer Spiele bestehen, nach welchen eine Coda der Blasinstrumente kommt, die nicht

weniger bewunderungswürdig wie die im andern Menuet ist. Das Trio ist ein anmuthiges Geplauder, welches einige energische Sätze in Minore durchschneiden, in welcher der obstinate Ton, das E, in der Octave von den Trompeten geblasen, den schönsten Effect hervorbringt.

Wir haben bereits an anderer Stelle Gelegenheit gehabt, von der erstaunenswerthen Arbeit zu sprechen, welche die Symphonie aus C beschließt, und einige Bruchstücke derselben dem Leser vor Augen zu legen. Wir haben eine materielle Analogie, mit den Arten, welche Haydn in der Ouverture zur Schöpfung angenommen hat, darin erkannt; weil aber alle musikalischen Aehnlichkeiten dieser Gattung nothwendigerweise ihre Wurzeln in einer psychologischen Analogie haben, insofern die Phänomene der Seele immer ihre Wechselbeziehungen in den Phänomenen der äußern Welt finden, so könnten wir in diesem Finale ebenso die Verordnung eines schwankenden Gedankens unter der Zahl und der Größe der Bilder finden, welche sie zu gleicher Zeit bestürmen. Aus der lyrischen Begeisterung ging der Dichter in den Zustand der Extase und des Hellsehens über, was er Anfangs erzählte, sieht er jetzt; seine Willenskraft, zuerst thätig und einsichtsvoll, wird passiv und mechanisch; er scheint einem außer ihm liegenden Einflusse zu gehorchen, der ihn unterjocht, hinreißt, ihn mit großartigem Blendwerke umgibt und ihm Worte einflüstert, deren bloßes Echo er ist. Das menschliche Ereigniß, das er verherrlichte, verwandelt sich in das zweite Gesicht des Dichters; mit der ganzen Reihenfolge der Ursachen, welche es herbeigeführt haben, mit der ganzen

Verkettung der Folgen, die daraus entſpringen müſſen; die Vergangenheit, die Gegenwart und Zukunft ſcheinen ihm vereinigt aber deutlich unterſcheidbar in dieſem untheilbaren Puncte, in welchem ſie ſich berühren, um ſich aus einander zu erzeugen und darauf zu ſterben. Der Geiſt erliegt der Betrachtung des Urſprungs der von der göttlichen Vorſehung angeordneten Thatſachen, der Triebfedern und Reactionen, der Kräfte und der gegenwirkenden Kräfte, der Beihilfe und des Kampfes der ſympathetiſchen und feindlichen Einflüſſe, des ganzen wunderbaren Mechanismus in dem er Anfangs nichts gewahr wird, als ein unentwirrbares Untereinander und eine rieſenhafte Verwirrung, deren Reſultat nichtsdeſtoweniger, nach unſerer erſten Analogie in der moraliſchen Ordnung ausläuft. Man ſieht, daß Nichts ſich mehr der Auslegung ſchmiegt als der ideale Sinn der reinen Muſik und insbeſondere der Sinn einer Fuge. Jeder kann ihn ſich nach ſeiner Art deuten, nach der Idee oder dem Bilde, welche das Anhören ihm gelegentlich erwecken; aber welche Auslegung man auch dem Finale unſerer Symphonie geben mag, ſo werden darin Alle übereinſtimmen, daß ſie Die blenden wird, welche ſie ſehen, und Denen, welche ſie hören, Schwindel verurſachen muß; einen Schwindel der Bewunderung und der Begeiſterung. Man muß nothwendig dieſe Muſik hören, um ſie für möglich zu halten; ſie ſcheint nicht zu ſeyn, wenn man ſie mit den Augen ſtudirt.

Eine unparteiiſche aber ſchüchterne Kritik könnte ſich vielleicht fragen, ob Mozart ſeinen Genius in dieſer ſonderbaren Compoſition nicht mißbraucht habe, um ſo zu ſagen,

rieſenhaft und erhaben zu ſeyn; ob nicht ein Uebermaß von Kühnheit und hinreißender Gewalt, ein Uebermaß von Combinationen und Figuren, von harmoniſcher und kanoniſcher Gelehrſamkeit, eine ungeheure Größe in der Anlage des Planes und der Einzelheiten des Stückes, eine Ermüdung für die Aufmerkſamkeit, eine Ueberladung für das Ohr, und zuweilen eine augenſcheinliche und verdammungswürdige Verachtung der Regeln darin zu finden ſey, welche noch aufrecht ſtehen? Der Leſer darf glauben, daß wir mit aller Macht unſerer Ueberzeugung und unſerer muſikaliſchen Sympathieen, die Mitverbindlichkeit eines ſo ausgeſprochenen Urtheils zurückweiſen würden. Nun! gibt denn dieſe Muſik Einem nicht Alles, was man eigentlich von ihr verlangen kann. Iſt ſie denn nicht in der That eine Exaltation des Dreifußes, welche dem Delirium gleich zu kommen ſcheint, weil ſie einen Grad von intellectuellem Hellſehen bezeichnet, der dem normalen Zuſtande des Menſchen fremd iſt; iſt ſie nicht jene ungeheure und excentriſche Gewalt des Gedankens, welcher alle bekannten Formen der Sprache zerbricht, um ſie aus unerhörten Conſtructionen und Worten wieder zuſammenzuſetzen, wie die Sachen ſelbſt, welche der Dichter Einem zu ſagen hat; iſt ſie nicht, mit einem Worte, die durch die Muſik zu ihrer höchſten Mächtigkeit erhobene Dithyrambe! Nach unſerer Anſicht iſt die Fuge aus C das Meiſterwerk Mozart's in der Gattung der Symphonieen und der höchſte Ausdruck der Gattung ſelbſt: der höchſte Standpunct, wie der oben angeführte Kritiker, dießmal aber mit mehr Grund, ſagen würde. Sie iſt auch die letzte Arbeit unſeres

Heros in dieſem Zweige der Kunſt. Weil Mozart nicht mehr weiter zu gehen vermochte, ſo componirte er keine Symphonieen mehr, und überließ ſeinen Nachfolgern den Ruhm die Gattung bis zum Drama zu erheben, und deren Productionen durch Beiwörter zu charakteriſiren, an welche die Zuhörer nicht immer hätten denken können. Wenn aber der Maler unter ſeine Bilder geſetzt hat: Dieß iſt ein Baum, und dieß ein Palaſt, ſo kann man ſich über ſeine Intentionen nicht mehr wohl täuſchen. Ueberdieß kann kein Menſch Alles machen. Mozart hat wenigſtens, wenn er heut' zu Tage übertroffen wurde, den Troſt, ſich in ſeinem Grabe ſagen zu können, daß wenn er es auch nicht verſtanden habe, dramatiſche, heroiſche, pathetiſche, erotiſche, phantaſtiſche, phantasmagoriſche, diaboliſche, paſtorale, triumphirende, fatale, hölliſche, ſoldatiſche, ritterliche, burleske, oder mauriſche Symphonieen zu machen; wenn er Nichts von all' Dem erdacht habe, ſo haben dagegen die geſtorbenen oder noch lebenden Meiſter ſicher kein Stück ohne Adjectiv geſchrieben, oder werden ſie je ein ſolches ſchreiben, wie die Fuge aus C kurzweg. Jedem das Seine.

Häufig kommt man in die Lage das Bekannteſte in Erinnerung bringen zu müſſen. So kann ich meinen Artikel nicht ſchließen, ohne den Hauptgrund zu berühren, welcher heutigen Tages allgemein den Symphonieen Beethoven's, vor denen von Mozart, den Vorzug ſichert. Die einſichtsvollſten und geachtetſten Kritiker ſtimmen in dieſen, im Ganzen ſehr augenſcheinlichen Grunde überein. Unter allen Arten von Effecten, welche ein muſikaliſches Werk hervorzu-

bringen vermag, iſt der materielle oder akuſtiſche Effect derjenige, welchen die Mehrzahl der Zuhörer am Beſten faßt, und welchen ihrerſeits die Componiſten am Leichteſten erreichen. Dazu brauchen die Einen nichts als ihre Ohren, mögen dieſe gebildet ſeyn oder nicht; die Anderen kommen damit zu Stande, wenn ſie in ihren Partituren gehörig Ausfüllungsinſtrumente anbringen, was ihnen keine große Verlegenheit bereiten kann. Ich bin weit entfernt, die Gewalt des materiellen Effects in Abrede zu ziehen oder zu mißkennen. Es liegen eine Menge muſikaliſcher Eindrücke darin, die auf Jedermann ſehr mächtig einwirken, es gibt ſehr große Schönheiten, die er allein hervorbringt; aber ich bin deßhalb doch der Anſicht, mit all' Denen, welche gewöhnt ſind, zu denken, daß die Schönheiten, welche aus der melodiſchen Erfindung, aus der Harmonie, der Wiſſenſchaft der Entwickelungen und der Combinationen entſpringen, von einer Schönheit erhabenerer Art ſind. Mozart ſuchte den materiellen Effect ebenſo auf wie alle möglichen Effecte in der Muſik. Gegen Ende des letzten Jahrhunderts und zu Anfang des unſrigen, zeichnete ſich ſein Orcheſter durch ſeine Vollſtändigkeit und numeriſche Stärke nicht weniger als in jeder andern Hinſicht aus, und der Vorwurf, daß er zu vielen Lärmen mache, wurde ihm nicht minder geſchenkt, wie alle übrigen Vorwürfe, die man gegen ihn vorbrachte. Die Leute von Talent und Wiſſen, die auf unſern Heros folgten, mußten aber ſicher erkennen, wie ſchwer es ſey, Mozart als Melodiſten, Harmoniſten, Contrapunctiſten und Declamator zu übertreffen. Und doch mußte man vorwärts ſchreiten,

wenigſtens gehen; denn die progreſſive oder rückgehende Bewegung iſt das Geſetz jeder Kunſt, welche nicht untergehen will. Es blieb alſo nur noch ein Princip, deſſen Conſequenzen Mozart auszubeuten vernachläßigt hatte. Die Uebertreibung. Es blieb ein praktiſches Mittel, welches er nicht hätte erſchöpfen können, ſelbſt wenn er gewollt hätte, das Mittel, welches von den Fortſchritten und Entdeckungen einer andern Kunſt als die ſeinige abhing, und in der Vermehrung und Verſtärkung der klingfähigen Inſtrumente beſteht. Man ſehe aber, wie die gegenwärtigen Componiſten ſich in dieſe beiden Wege der Uebertreibung und des materiellen Effects ſtürzen, den ſie bis zum äußerſten Lärmen geſteigert haben. In den dramatiſchen Partituren findet man eine ganze Maſſe von neuen Inſtrumenten oder von ſolchen, welche man ſonſt nur im Freien angewendet hatte: die große und die kleine Trommel, des Tamburin (Tamtam), das Baßfagott, die Hörner mit Piſton und eine Menge Blechinſtrumente, deren Namen ſelbſt die Militair-Capellmeiſter nicht immer genau kennen. Unter den Sängern findet man dasſelbe Streben nach Uebertreiben. Dem Geſchmacke unſerer Epoche zufolge iſt es ganz natürlich, daß die Pieçen der Inſtrumentalmuſik, welche am Meiſten Geräuſch machen, auch die geräuſchvollſten Bravo's hervorbringen. Lärmen um Lärmen nicht mehr als billig; das Publicum zahlt dem Componiſten ſeine Schuld. Mozart hat in ſeinen Symphonieen nie mehr als dreizehn oder vierzehn Orcheſterſtimmen angebracht, die vollkommen ausreichen, um alle erdenkbaren muſikaliſchen Gedanken wiederzugeben und ſogar noch

mehr, welche aber auf unsere ermüdeten und verhärteten Ohren nur einen ziemlich mittelmäßigen Eindruck von Wohlklang machen. Beethoven, welcher bei Weitem mehr als Mozart nach materiellerm Effect trachtete, vereinigte öfters in seinen Symphonieen eine doppelte Anzahl Instrumente. So hat er zum Beispiel 24 Stimmen an der Stelle angewendet, welche die Passage, das Scherzo im Finale der Symphonie aus CMoll bezeichnet; was, wie man gestehen muß, einen überraschenden Effect hervorbringt, obgleich derselbe rein materieller und wohlklingender Art ist. Wie sollte ein Stoß dieser Art, ein Effect, der Jedermann, selbst den Tauben einschließlich, zugänglich ist, nicht die Menge mehr rühren, als die gelehrten Schönheiten, von denen sie nichts versteht. Ganz ausschließliche Verehrer Beethoven's haben mit mir von der fraglichen Passage gesprochen, als von dem Erhabensten, was es in der Instrumentalmusik gebe, und keiner derselben schien die Ungereimtheiten und die harmonische Abscheulichkeit zu fühlen, welche die donnernde Explosion herbeiführen *). Ein Beweis, daß mit zwei und zwar sehr guten

*) Ich spreche von den 50 Tacten des Scherzo, welche dem Allegro $^4/_4$ vorangehen. Es findet sich hier eine sonderbare Melodie, welche mit einer noch sonderbarern Harmonie im Basse, ein G und ein C, eine Art von abscheulichem Miauen und von Mißklang hervorbringt, welche selbst das wenigst empfindliche Ohr zerreißt. Nicht wahr, Beethoven hat augenscheinlich mit Absicht in seine Musik Combinationen hineingebracht, welche nichts mehr mit ihr gemein haben! Die Exclusiven können sich die Mühe ersparen, mir zu antworten; ich werde es für sie thun; denn diese Antwort kenne ich seit zwanzig Jahren. „Dergleichen Conceptionen (sagten sie, sagen sie und

Ohren, es einem doch an Ohr fehlen kann. Es darf jetzt nur ein Componist kommen, der die Zahl der Orchesterstimmen auf fünfzig bringt, und der die Pauken durch im Tacte abgeschossene Kanonenschüsse ersetzt, wie es Sarti in seinem Te Deum in Petersburg gemacht hat, so wird ein solcher Componist mit ein wenig Talent und vielem Pulver Beethoven eben so entthronen, wie Beethoven Mozart entthront hat.

Geben wir eine ziemlich traurige Thatsache zu, nämlich: daß wir Alle, Kenner oder Nichtkenner, uns in der Lage der Opium-Trinker oder Raucher befänden, welche, um von diesem Mittel stets denselben Erfolg zu haben, genöthigt sind, nach und nach die Dosen zu vermehren, bis endlich Wahnsinn oder Tod daraus folgen. Sagen wir noch, daß Mozart selbst die Ursache dieses unvermeidlichen Uebels ist. Ist es nicht Er, der der Gründer des modernen Orchesters ist, Er, der Händel's Oratorium durch Verdoppelung der Instrumentation verstärkt hat, Er, der in seinem letzten instrumentalen Meisterwerke in der Ouverture zur Zauberflöte den materiellen Effect so weit getrieben hat, als er zu seiner Zeit gehen konnte und selbst in der unsern gehen kann; glauben wir denn noch an große Concert- und Theatermusik ohne eine Steigerung derselben durch Militairmusik.

Wenn man also heut' zu Tage die Partie zwischen Mozart und Beethoven gleich machen wollte, um sie ohne

---

werden sie sagen) übersteigen das Fassungsvermögen des gemeinen Haufens, und das Jahrhundert selbst ist noch nicht reif sie zu beurtheilen." Ist es nicht so?

Täuschung zu beurtheilen, so müßte man die Symphonieen des Erstern durch Hinzufügen von fünf oder sechs Ausfüllungs- und Lärminstrumenten verstärken, was sehr leicht wäre; oder die Symphonieen des Einen wie des Andern auf ihren einfachsten melodischen und harmonischen Ausdruck zurückführen; das heißt sie zu Violin-Sextetten arrangiren. Dann, wenn der materielle Effect beseitigt wäre, so würde man sehen, auf welcher Seite der meiste innere Werth ist: das hohe contrapunctische Wissen, die fortwährende Schönheit der Gedanken, die fortwährende Vollkommenheit der Arbeit, die vorwurfsfreie Reinheit des Geschmacks, die Vermischung des Schönen mit Barockem und Ungefälligem, was mit Absicht und wie aus System hervorgebracht worden, die nimmer endigenden Längen, die unnöthigen Wiederholungen; dagegen aber auch um so frappantere Erhabenheiten, so daß die weniger guten Dinge nur darum da zu seyn scheinen, um das Erhabene vorzubereiten und demselben mehr Augenscheinlichkeit und Relief zu verleihen.

Verschiedene Pieçen für den Gesang mit Begleitung des Claviers.

Das achtzehnte Jahrhundert hatte die Bewegung des Verfalls zugleich wie des Fortschritts noch nicht beginnen sehen, welche heut' zu Tage nach und nach die hohen Sphären der Poesie und der Kunst herabstimmte und dagegen die Verhältnisse der untergeordneten Gattungen erhob; so daß das Epos und der Roman, die Tragödie und das Melodrama, die Komödie und das Vaudeville, die Opern- und die Tanzmusik, welche unter den Federn der Schriftsteller und Componisten sich so nahe gebracht worden sind, einen gemeinschaftlichen Standpunct in sich entgegenlaufendem Sinne, in dieser Verrückung ihrer respectiven Grenzen zu suchen scheinen. Wir haben jetzt Musiker, welche sich mehr Ruf und Geld mit den Walzern und Quadrillen erwerben, welche sie machen, als die Werke von Bach und Mozart ihren Autoren je eintrugen. Man muß aber so gerecht seyn, anzuerkennen, daß man Strauß oder Lanner mit Vergnügen hört, selbst wenn man nicht nach ihnen tanzt, auf was ihre bescheidenen Vorgänger keinen Anspruch machen konnten. Auf anderer Seite hat Franz Schubert einen Rang unter den

mit Recht berühmteſten Componiſten unſerer Zeit eingenommen, und doch hat er nichts als nur Lieder geſchrieben. Heut' zu Tage rivaliſirt aber auch das Lied mit der Cavatine; der Walzer thut mehr, er gibt den Ton in der Oper an, welche, um nicht zurückzubleiben, ihrerſeits das Repertorium der Bälle vermehrt.

Zu Mozart's Zeiten verlangte man von einer Tanzmelodie faſt weiter nichts, als daß ſie tanzbar ſey, von einem Liede, daß Jedermann, mit oder ohne Stimme, es ſingen könne. Mozart's Tänze und Lieder haben auch, im Allgemeinen geſprochen, kein anderes Verdienſt, welches ſie empfiehlt. Die Sammlung, von der wir ſprechen werden, liefert hinſichtlich der Vocal-Compoſitionen den Beweis. Sie wurde von Breitkopf und Härtel herausgegeben und umfaßt dreißig Nummern mit Begleitung des Claviers: deutſche, italieniſche und franzöſiſche Lieder; in den einen wiederholt ſich die Melodie bei jedem Verſe, die anderen ſind durchcomponirte Geſänge. Unter dieſen dreißig verräth mehr als die Hälfte vielleicht in nichts das tiefe Incognito, in welches Mozart ſich zu hüllen für gut fand, als er ſie ſchrieb. Die leichte, zuweilen triviale Melodie, die Unbedeutendheit des Accompagnements ſollten eher auf das Machwerk eines Dilettanten ſchließen laſſen. Die anwidernde Fadheit der Mehrzahl der Texte verdiente nichts Beſſeres, als daß unſer Heros ſich auf dieſe Weiſe an ſeinen Kunden rächte, welche die Geſchmackloſigkeit begangen hatten, ſie ihm aufzugeben. Er ſelbſt legte gar keinen Werth auf dieſe Kleinigkeiten, die er mechaniſch auf's Papier warf, während ſein Kopf ohne Zweifel mit

anderen Dingen beschäftigt war. Wer mich nach diesen Bagatellen beurtheilen würde, wäre ein Lump, pflegte er zu sagen.

Es stand aber in den Sternen geschrieben, daß Mozart Alles in der Musik leisten, und in Allem Muster liefern solle. Es gab noch kein deutsches Lied, weil man es ganz den Eingebungen der einfachen Natur überlassen hatte. Mit Hilfe einiger weniger einfältigen Texte, welche ihm in die Hand fielen, wurde Mozart in den Stand gesetzt, diese bescheidene Gattung festzustellen und seinen Nachfolgern eine neue Laufbahn zu eröffnen. Der kleine häusliche Verbrauch am Claviere hatte auch seine Meisterwerke von natürlicher und populärer Armuth, welche die Stelle nationaler Musik bei einem Volke vertreten sollte, welches zu musikverständig ist, um eine solche zu haben. Nichts, in der That, erinnert so sehr an Deutschland, wie mehrere dieser Mozart'schen Melodieen. Wenn man zum Beispiel die Zufriedenheit hört, Nummer 2 der Sammlung, so ist es schwer, das Land nicht zu erkennen, dessen süße sociale Einflüsse und poetische Ansichten die Worte und den Gesang dieses Liedes hervorgebracht zu haben scheinen.

Die Nummer 11, ein französischer Chanson: *Oiseaux si tous les ans, vous changez le climat*, CDur $^2/_4$, zeichnet sich durch eine angenehme und leichte Melodie aus, welche durch ein lebhaftes Gefühl im Minore-Satze in der Mitte nuancirt ist. Man findet trotz seiner außerordentlichen Einfachheit eine bezaubernde Begleitung und einen ganz originellen Effect darin, ein hohes G mit der rechten Hand in Sechszehntelm angeschlagen, während die Stimme in Sexten mit

dem Basse sich wiegt. Man denkt dabei unwillkürlich an den Frühling mit seinen Reizen, man glaubt das Zwitschern und Geflatter der kleinen gefiederten Sänger zu hören, denen der Musiker seine Arbeit gewidmet hat.

Von all' den Liedern, deren Verse sich wiederholen, liebe ich die Nummer 9 am meisten. Die Alte, EMoll $^2/_4$, ein wahres Meisterwerk in seiner Art. Diese Alte besingt die gute alte Zeit, und zwar singt sie sie in einer Jugendmelodie, aus welcher die gute alte Zeit wie aus der Leinwand heraussieht, auf der unsere Urgroßmutter im Hochzeitskleide abgebildet ist. Halb klagend und halb erzählend muß dieser Gesang ein wenig näselnd vorgetragen werden. Er näselt schon von selbst auf dem Papiere. Häufige, mit kleinen Prall-Trillern geschmückte Cadenzen in Händel's Weise, welche auf vollkommenen Accorden schließen, denen die Terz fehlt; eine Harmonie aus der Zeit jener melodischen Gruppirung, eine sehr gothische und doch sehr angenehme Abschweifung in den Minoreton der Quinte; endlich eine der originellsten Appogiaturen gegen den Schluß; alles dieß verleiht diesem Liedchen den Anstrich eines köstlichen Geplauders, macht es komisch und doch wieder fast rührend, gelehrt und populär, und überdieß bewunderungswürdig wegen der Anwendung einer veralteten Form zu einem jetzigen ästhetischen Zwecke.

Unter den Piecen, deren Text durchcomponirt wurde, gibt es welche vom edelsten und rührendsten Charakter, diese kann man nicht so eigentlich Lieder nennen; es sind kleine Cantaten, Lieder in der ausgezeichnetsten Bedeutung des Wortes,

wie sie seitdem Schubert, Meyerbeer, Lindpaintner und andere deutsche Liedercomponisten gemacht haben. Es ist ohne Zweifel für einen großen Musiker leichter, mit einem Liede mit Entwickelung Glück zu machen, das sich mehr oder minder der dramatischen Form und deren Ausdruck nähert, als mit dem wirklichen Liede. In diesem muß man den Vortrag, zugleich aber doch den Charakter der Melodieen im Auge behalten, welche das Volk singt; erfinden, wie wenn man nicht Musiker wäre, um wahr zu seyn, und das Ohr der am Schwersten zu Befriedigenden entzücken, um stets Künstler zu bleiben. Das heißt, man muß wahrhaft populär und wahrhaft originell seyn. In dieser Beziehung müssen wir nach der Alten ein Wiegenlied anführen, das Herr v. Nissen veröffentlicht hat. Mozart, welcher es sicher für einen seiner Neugeborenen geschrieben hatte, konnte nichts Besseres machen, ja selbst die Amme nicht einmal, wie ich versichern kann.

Gehen wir in der Prüfung der Sammlung weiter. Da ist die Nummer 10. Unglückliche Liebe, welche weder ein Chanson noch ein Lied irgend einer Art ist, sondern eine Cavatine in hohem dramatischem Styl, würdig in irgend einer Oper des Verfassers zu figuriren, und welche man bedauert nicht an ihrer Stelle zu sehen, wohin sie gehört. Louise, ein junges Mädchen, übergibt die Briefe ihres Verführers den Flammen, und während sie sie brennen sieht, richtet sie ein Lebewohl voll Melancholie und Leidenschaft an sie. Ein ganz dramatischer Text, den Mozart so behandelte, wie er es erheischte.

Das Veilchen Nr. 4. Eine kleine Lehrfabel von Goethe, welche ganz zu der Gattung des Liedes mit muſikaliſcher Entwickelung gehört, GDur, Allegretto $^2/_4$. Mozart hat das Schickſal einer armen Blume ernſthaft genommen, welche, durch den Tritt einer Schäferin zertreten, ſich glücklich preiſ't, unter ihren Füßen zu ſterben. Eine bezaubernde Natürlichkeit charakteriſirt das Motiv, ſo wie den Refrain: Es war ein herzig's Veilchen. Wenn die Schäferin ſingend daherkommt, ſo läßt uns ein anmuthiges Ritornell ihr Lied hören; dann führen die Wünſche des beſcheidenen Veilchens, das ſie ſo ſchön findet, das Minore der Tonica und hierauf eine zarte Melodie in der wechſelbezüglichen Tonart herbei. Die Kataſtrophe kündet ſich ernſt an, und pathetiſch geht ſie in Erfüllung. Plötzlich hört man ff den Ton B anſchlagen; die Stimme wird declamirend: Das Mädchen kam, und das Piano wiederholt mit Schaudern: das Mädchen kam, und die grauſame Schäferin ſchreitet weiter, ohne auf das Veilchen zu achten; ihr Fuß tritt bei einer Fermate auf, und ein verminderter Septimen-Accord vernichtet dieſe arme vegetale Exiſtenz, welche nie nach einem Gefühlsleben hätte trachten ſollen. Man wird weinen; nein. Eine Blume iſt keine Perſon, eine Allegorie iſt keine dramatiſche Handlung, und ein Lied darf nicht ſo endigen, wie ein auf den Tod verwundeter Theaterheld. Der univerſale, oder in dieſem Falle ſpecielle Mann, wußte dieß wohl. Die letzten Worte des Veilchens bringen daher das Majore wieder; ſein Hingang iſt von der ſanfteſten Art; der

naive Refrain: es war ein herzig's Veilchen schließt die Piece nach Art einer Leichenrede. Allerliebst!

Nr. 7. An Chloe, Allegro $^4/_4$ EsDur, ein Lied, dessen erotischer Charakter im Text etwas weit getrieben ist, welches aber jeder Musiker, mit der Bedeutung der Worte übereinstimmend componirt zu haben, sich glücklich schätzen würde. Die Melodie dieses Liedes wird, wie ich denke, für eine südlichere erkannt werden, als es irgend eine Gegend des deutschen Reiches gibt. Sie stammt aus einer belebendern Sonne, aus einem reichern, üppigern Klima; diese fließende, ungezwungene, ausdrucksvolle Melodie, deren Sätze, bald durch energische Aufwallungen begeistert, bald weich und abgespannt, die Liebe... in ihrer glücklichsten Gestalt malen, ist italienisch. Die Piece findet ihre Erklärung im Datum, sie schreibt sich vom 24. Juni 1787 her.

Obgleich wir eigentlich nur auf gut Glück in dieser sehr heterogenen Sammlung geblättert haben, so weit es sich nämlich um den musikalischen Werth handelt, den sie in sich schließt, so haben wir doch geschickterweise die Vorsicht gebraucht, die Perle, den Diamanten, den unschätzbaren Juwel dieser Sammlung uns bis zuletzt aufzusparen. Dieß ist wenigstens unsere bescheidene Ansicht von der Nummer 6. Abendempfindung, Andante FDur $^4/_4$, welche in dem autographen Kataloge unter demselben Datum wie Nr. 7. erscheint.

Der Text zu dieser Piece, welche in dem Verzeichnisse nicht wie die anderen, den Namen ihres Verfassers trägt, könnte wohl von Mozart selbst seyn. Er war etwas Reim-

mehr, welche aber auf unsere ermüdeten und verhärteten Ohren nur einen ziemlich mittelmäßigen Eindruck von Wohlklang machen. Beethoven, welcher bei Weitem mehr als Mozart nach materiellerm Effect trachtete, vereinigte öfters in seinen Symphonieen eine doppelte Anzahl Instrumente. So hat er zum Beispiel 24 Stimmen an der Stelle angewendet, welche die Passage, das Scherzo im Finale der Symphonie aus CMoll bezeichnet; was, wie man gestehen muß, einen überraschenden Effect hervorbringt, obgleich derselbe rein materieller und wohlklingender Art ist. Wie sollte ein Stoß dieser Art, ein Effect, der Jedermann, selbst den Tauben einschließlich, zugänglich ist, nicht die Menge mehr rühren, als die gelehrten Schönheiten, von denen sie nichts versteht. Ganz ausschließliche Verehrer Beethoven's haben mit mir von der fraglichen Passage gesprochen, als von dem Erhabensten, was es in der Instrumentalmusik gebe, und keiner Derselben schien die Ungereimtheiten und die harmonische Abscheulichkeit zu fühlen, welche die donnernde Explosion herbeiführen*). Ein Beweis, daß mit zwei und zwar sehr guten

*) Ich spreche von den 50 Tacten des Scherzo, welche dem Allegro $^4/_4$ vorangehen. Es findet sich hier eine sonderbare Melodie, welche mit einer noch sonderbarern Harmonie im Basse, ein G und ein C, eine Art von abscheulichem Mianen und von Mißklang hervorbringt, welche selbst das wenigst empfindliche Ohr zerreißt. Nicht wahr, Beethoven hat augenscheinlich mit Absicht in seine Musik Combinationen hineingebracht, welche nichts mehr mit ihr gemein haben! Die Exclusiven können sich die Mühe ersparen, mir zu antworten; ich werde es für sie thun; denn diese Antwort kenne ich seit zwanzig Jahren. „Dergleichen Conceptionen sagten sie, sagen sie und

Ohren, es einem doch an Ohr fehlen kann. Es darf jetzt nur ein Componist kommen, der die Zahl der Orchesterstimmen auf fünfzig bringt, und der die Pauken durch im Tacte abgeschossene Kanonenschüsse ersetzt, wie es Sarti in seinem Te Deum in Petersburg gemacht hat, so wird ein solcher Componist mit ein wenig Talent und vielem Pulver Beethoven eben so entthronen, wie Beethoven Mozart entthront hat.

Geben wir eine ziemlich traurige Thatsache zu, nämlich: daß wir Alle, Kenner oder Nichtkenner, uns in der Lage der Opium-Trinker oder Raucher befänden, welche, um von diesem Mittel stets denselben Erfolg zu haben, genöthigt sind, nach und nach die Dosen zu vermehren, bis endlich Wahnsinn oder Tod daraus folgen. Sagen wir noch, daß Mozart selbst die Ursache dieses unvermeidlichen Uebels ist. Ist es nicht Er, der der Gründer des modernen Orchesters ist, Er, der Händel's Oratorium durch Verdoppelung der Instrumentation verstärkt hat, Er, der in seinem letzten instrumentalen Meisterwerke in der Ouverture zur Zauberflöte den materiellen Effect so weit getrieben hat, als er zu seiner Zeit gehen konnte und selbst in der unsern gehen kann; glauben wir denn noch an große Concert- und Theatermusik ohne eine Steigerung derselben durch Militairmusik.

Wenn man also heut' zu Tage die Partie zwischen Mozart und Beethoven gleich machen wollte, um sie ohne

---

werden sie sagen) übersteigen das Fassungsvermögen des gemeinen Haufens, und das Jahrhundert selbst ist noch nicht reif sie zu beurtheilen." Ist es nicht so?

Täuſchung zu beurtheilen, ſo müßte man die Symphonieen des Erſtern durch Hinzufügen von fünf oder ſechs Ausfüllungs- und Lärminſtrumenten verſtärken, was ſehr leicht wäre; oder die Symphonieen des Einen wie des Andern auf ihren einfachſten melodiſchen und harmoniſchen Ausdruck zurückführen; das heißt ſie zu Violin-Sextetten arrangiren. Dann, wenn der materielle Effect beſeitigt wäre, ſo würde man ſehen, auf welcher Seite der meiſte innere Werth iſt: das hohe contrapunctiſche Wiſſen, die fortwährende Schönheit der Gedanken, die fortwährende Vollkommenheit der Arbeit, die vorwurfsfreie Reinheit des Geſchmacks, die Vermiſchung des Schönen mit Barockem und Ungefälligem, was mit Abſicht und wie aus Syſtem hervorgebracht worden, die nimmer endigenden Längen, die unnöthigen Wiederholungen; dagegen aber auch um ſo frappantere Erhabenheiten, ſo daß die weniger guten Dinge nur darum da zu ſeyn ſcheinen, um das Erhabene vorzubereiten und demſelben mehr Augenſcheinlichkeit und Relief zu verleihen.

Verschiedene Pieren für den Gesang mit Begleitung des Claviers.

Das achtzehnte Jahrhundert hatte die Bewegung des Verfalls zugleich wie des Fortschritts noch nicht beginnen sehen, welche heut' zu Tage nach und nach die hohen Sphären der Poesie und der Kunst herabstimmte und dagegen die Verhältnisse der untergeordneten Gattungen erhob; so daß das Epos und der Roman, die Tragödie und das Melodrama, die Komödie und das Vaudeville, die Opern- und die Tanzmusik, welche unter den Federn der Schriftsteller und Componisten sich so nahe gebracht worden sind, einen gemeinschaftlichen Standpunct in sich entgegenlaufendem Sinne, in dieser Verrückung ihrer respectiven Grenzen zu suchen scheinen. Wir haben jetzt Musiker, welche sich mehr Ruf und Geld mit den Walzern und Quadrillen erwerben, welche sie machen, als die Werke von Bach und Mozart ihren Autoren je eintrugen. Man muß aber so gerecht seyn, anzuerkennen, daß man Strauß oder Lanner mit Vergnügen hört, selbst wenn man nicht nach ihnen tanzt, auf was ihre bescheidenen Vorgänger keinen Anspruch machen konnten. Auf anderer Seite hat Franz Schubert einen Rang unter den

mit Recht berühmteſten Componiſten unſerer Zeit eingenommen, und doch hat er nichts als nur Lieder geſchrieben. Heut' zu Tage rivaliſirt aber auch das Lied mit der Cavatine; der Walzer thut mehr, er gibt den Ton in der Oper an, welche, um nicht zurückzubleiben, ihrerſeits das Repertorium der Bälle vermehrt.

Zu Mozart's Zeiten verlangte man von einer Tanzmelodie faſt weiter nichts, als daß ſie tanzbar ſey, von einem Liede, daß Jedermann, mit oder ohne Stimme, es ſingen könne. Mozart's Tänze und Lieder haben auch, im Allgemeinen geſprochen, kein anderes Verdienſt, welches ſie empfiehlt. Die Sammlung, von der wir ſprechen werden, liefert hinſichtlich der Vocal-Compoſitionen den Beweis. Sie wurde von Breitkopf und Härtel herausgegeben und umfaßt dreißig Nummern mit Begleitung des Claviers: deutſche, italieniſche und franzöſiſche Lieder; in den einen wiederholt ſich die Melodie bei jedem Verſe, die anderen ſind durchcomponirte Geſänge. Unter dieſen dreißig verräth mehr als die Hälfte vielleicht in nichts das tiefe Incognito, in welches Mozart ſich zu hüllen für gut fand, als er ſie ſchrieb. Die leichte, zuweilen triviale Melodie, die Unbedeutendheit des Accompagnements ſollten eher auf das Machwerk eines Dilettanten ſchließen laſſen. Die anwidernde Fadheit der Mehrzahl der Texte verdiente nichts Beſſeres, als daß unſer Heros ſich auf dieſe Weiſe an ſeinen Kunden rächte, welche die Geſchmackloſigkeit begangen hatten, ſie ihm aufzugeben. Er ſelbſt legte gar keinen Werth auf dieſe Kleinigkeiten, die er mechaniſch auf's Papier warf, während ſein Kopf ohne Zweifel mit

anderen Dingen beschäftigt war. Wer mich nach diesen Bagatellen beurtheilen würde, wäre ein Lump, pflegte er zu sagen.

Es stand aber in den Sternen geschrieben, daß Mozart Alles in der Musik leisten, und in Allem Muster liefern solle. Es gab noch kein deutsches Lied, weil man es ganz den Eingebungen der einfachen Natur überlassen hatte. Mit Hilfe einiger weniger einfältigen Texte, welche ihm in die Hand fielen, wurde Mozart in den Stand gesetzt, diese bescheidene Gattung festzustellen und seinen Nachfolgern eine neue Laufbahn zu eröffnen. Der kleine häusliche Verbrauch am Claviere hatte auch seine Meisterwerke von natürlicher und populärer Armuth, welche die Stelle nationaler Musik bei einem Volke vertreten sollte, welches zu musikverständig ist, um eine solche zu haben. Nichts, in der That, erinnert so sehr an Deutschland, wie mehrere dieser Mozart'schen Melodieen. Wenn man zum Beispiel die Zufriedenheit hört, Nummer 2 der Sammlung, so ist es schwer, das Land nicht zu erkennen, dessen süße soeiale Einflüsse und poetische Ansichten die Worte und den Gesang dieses Liedes hervorgebracht zu haben scheinen.

Die Nummer 11, ein französischer Chanson: *Oiseaux si tous les ans, vous changez le climat*, CDur $^2/_4$, zeichnet sich durch eine angenehme und leichte Melodie aus, welche durch ein lebhaftes Gefühl im Minore-Satze in der Mitte nuancirt ist. Man findet trotz seiner außerordentlichen Einfachheit eine bezaubernde Begleitung und einen ganz originellen Effect darin, ein hohes G mit der rechten Hand in Sechszehntels angeschlagen, während die Stimme in Sexten mit

dem Basse sich wiegt. Man denkt dabei unwillkürlich an den Frühling mit seinen Reizen, man glaubt das Zwitschern und Geflatter der kleinen gefiederten Sänger zu hören, denen der Musiker seine Arbeit gewidmet hat.

Von all' den Liedern, deren Verse sich wiederholen, liebe ich die Nummer 9 am meisten. Die Alte, EMoll $^2/_4$, ein wahres Meisterwerk in seiner Art. Diese Alte besingt die gute alte Zeit, und zwar singt sie sie in einer Jugendmelodie, aus welcher die gute alte Zeit wie aus der Leinwand heraussieht, auf der unsere Urgroßmutter im Hochzeitskleide abgebildet ist. Halb klagend und halb erzählend muß dieser Gesang ein wenig näselnd vorgetragen werden. Er näselt schon von selbst auf dem Papiere. Häufige, mit kleinen Prall-Trillern geschmückte Cadenzen in Händel's Weise, welche auf vollkommenen Accorden schließen, denen die Terz fehlt; eine Harmonie aus der Zeit jener melodischen Gruppirung, eine sehr gothische und doch sehr angenehme Abschweifung in den Minoreton der Quinte; endlich eine der originellsten Appogiaturen gegen den Schluß; alles dieß verleiht diesem Liedchen den Anstrich eines köstlichen Geplauders, macht es komisch und doch wieder fast rührend, gelehrt und populär, und überdieß bewunderungswürdig wegen der Anwendung einer veralteten Form zu einem jetzigen ästhetischen Zwecke.

Unter den Piecen, deren Text durchcomponirt wurde, gibt es welche vom edelsten und rührendsten Charakter, diese kann man nicht so eigentlich Lieder nennen; es sind kleine Cantaten, Lieder in der ausgezeichnetsten Bedeutung des Wortes,

wie sie seitdem Schubert, Meyerbeer, Lindpaintner und andere deutsche Liedercomponisten gemacht haben. Es ist ohne Zweifel für einen großen Musiker leichter, mit einem Liede mit Entwickelung Glück zu machen, das sich mehr oder minder der dramatischen Form und deren Ausdruck nähert, als mit dem wirklichen Liede. In diesem muß man den Vortrag, zugleich aber doch den Charakter der Melodieen im Auge behalten, welche das Volk singt; erfinden, wie wenn man nicht Musiker wäre, um wahr zu seyn, und das Ohr der am Schwersten zu Befriedigenden entzücken, um stets Künstler zu bleiben. Das heißt, man muß wahrhaft populär und wahrhaft originell seyn. In dieser Beziehung müssen wir nach der Alten ein Wiegenlied anführen, das Herr v. Nissen veröffentlicht hat. Mozart, welcher es sicher für einen seiner Neugeborenen geschrieben hatte, konnte nichts Besseres machen, ja selbst die Amme nicht einmal, wie ich versichern kann.

Gehen wir in der Prüfung der Sammlung weiter. Da ist die Nummer 10. Unglückliche Liebe, welche weder ein Chanson noch ein Lied irgend einer Art ist, sondern eine Cavatine in hohem dramatischem Styl, würdig in irgend einer Oper des Verfassers zu figuriren, und welche man bedauert nicht an ihrer Stelle zu sehen, wohin sie gehört. Louise, ein junges Mädchen, übergibt die Briefe ihres Verführers den Flammen, und während sie sie brennen sieht, richtet sie ein Lebewohl voll Melancholie und Leidenschaft an sie. Ein ganz dramatischer Text, den Mozart so behandelte, wie er es erheischte.

Das Veilchen Nr. 4. Eine kleine Lehrfabel von Goethe, welche ganz zu der Gattung des Liedes mit musikalischer Entwickelung gehört, GDur, Allegretto $^2/_4$. Mozart hat das Schicksal einer armen Blume ernsthaft genommen, welche, durch den Tritt einer Schäferin zertreten, sich glücklich preis't, unter ihren Füßen zu sterben. Eine bezaubernde Natürlichkeit charakterisirt das Motiv, so wie den Refrain: Es war ein herzig's Veilchen. Wenn die Schäferin singend daherkommt, so läßt uns ein anmuthiges Ritornell ihr Lied hören; dann führen die Wünsche des bescheidenen Veilchens, das sie so schön findet, das Minore der Tonica und hierauf eine zarte Melodie in der wechselbezüglichen Tonart herbei. Die Katastrophe kündet sich ernst an, und pathetisch geht sie in Erfüllung. Plötzlich hört man f den Ton B anschlagen; die Stimme wird declamirend: Das Mädchen kam, und das Piano wiederholt mit Schaudern: das Mädchen kam, und die grausame Schäferin schreitet weiter, ohne auf das Veilchen zu achten; ihr Fuß tritt bei einer Fermate auf, und ein verminderter Septimen-Accord vernichtet diese arme vegetale Existenz, welche nie nach einem Gefühlsleben hätte trachten sollen. Man wird weinen; nein. Eine Blume ist keine Person, eine Allegorie ist keine dramatische Handlung, und ein Lied darf nicht so endigen, wie ein auf den Tod verwundeter Theaterheld. Der universale, oder in diesem Falle specielle Mann, wußte dieß wohl. Die letzten Worte des Veilchens bringen daher das Majore wieder; sein Hingang ist von der sanftesten Art; der

naive Refrain: es war ein herzig's Veilchen schließt die Piece nach Art einer Leichenrede. Allerliebst!

Nr. 7. An Chloe, Allegro $^4/_4$ EsDur, ein Lied, dessen erotischer Charakter im Text etwas weit getrieben ist, welches aber jeder Musiker, mit der Bedeutung der Worte übereinstimmend componirt zu haben, sich glücklich schätzen würde. Die Melodie dieses Liedes wird, wie ich denke, für eine südlichere erkannt werden, als es irgend eine Gegend des deutschen Reiches gibt. Sie stammt aus einer belebendern Sonne, aus einem reichern, üppigern Klima; diese fließende, ungezwungene, ausdrucksvolle Melodie, deren Sätze, bald durch energische Aufwallungen begeistert, bald weich und abgespannt, die Liebe... in ihrer glücklichsten Gestalt malen, ist italienisch. Die Piece findet ihre Erklärung im Datum, sie schreibt sich vom 24. Juni 1787 her.

Obgleich wir eigentlich nur auf gut Glück in dieser sehr heterogenen Sammlung geblättert haben, so weit es sich nämlich um den musikalischen Werth handelt, den sie in sich schließt, so haben wir doch geschickterweise die Vorsicht gebraucht, die Perle, den Diamanten, den unschätzbaren Juwel dieser Sammlung uns bis zuletzt aufzusparen. Dieß ist wenigstens unsere bescheidene Ansicht von der Nummer 6. Abendempfindung, Andante FDur $^4/_4$, welche in dem autographen Kataloge unter demselben Datum wie Nr. 7. erscheint.

Der Text zu dieser Piece, welche in dem Verzeichnisse nicht wie die anderen, den Namen ihres Verfassers trägt, könnte wohl von Mozart selbst seyn. Er war etwas Reim-

macher, wie man weiß, und wir finden in ziemlich schlechten Versen die Eindrücke und Ideen, welche bereits einen so fatalen Einfluß auf seinen Geist übten. Die Abendempfindung ist das Insichkehren eines Menschen, wenn er die Gegenstände nach und nach in den Schatten der Abenddämmerung sich verwischen sieht, das Bild jener anderen Schatten, in denen das Leben ebenso verschwinden soll. Der Dichter erräth, daß dieses Bild ihn ganz besonders angeht; er sagt seinen Freunden Lebewohl; er bittet sie, dem Orte, wo er ruhen wird, eine Thräne zu weihen. Bei seinem Grabe wird er sie erwarten und ihre Seelen sollen seine Anwesenheit fühlen. Nichts mehr und nichts weniger als das vertraute Geständniß Mozart's, das im Texte skizzirt und in der Musik ausgeführt ist. Die vocalen und instrumentalen Werke unseres Heros bezeugen stets in demselben Grade die unwandelbare Erhabenheit seiner Inspirationen, wenn er sie aus dieser Quelle schöpfte. Das Lied, welches uns beschäftigt, macht davon keine Ausnahme, aber es ist mehr als ein Lied, zuerst wegen seiner Ausdehnung (es zählt nicht weniger als 110 Tacte) und dann wegen des Styls der Composition selbst. Seine zahlreichen und sehr mannigfaltigen Sätze, hinsichtlich der Anlage, machen eine stricte thematische Einheit bemerklich, eines Satzes wie der *ti vuol tradir ancor* des Quartett's in Don Juan, welcher Satz ihm auch als Vorzeichnung in der Singstimme und als Ritornell im Accompagnement dient. Vom ersten bis zum achtundvierzigsten Tacte bringt dieser Gesang einen Eindruck hervor, wie ihn etwa die Stimme eines abwesenden Freundes zu erwecken

vermöchte, dessen Lebewohl einem ein Abendlüftchen zuflüstert. Langegehaltene Noten verklingen in geheimnißvollem Echo auf dem thematischen Satze, welcher jedesmal die Färbung der neuen Tonweisen annimmt, durch die die Periode sich gewunden hat. Es scheint als ob diese luftigen Cantilenen, diese Modulationen voll der tiefsten Melancholie und Extase, die Minoretöne ebenso verkettete, wie die Worte eines Bewohners aus einer andern Welt, in welcher die Sprache der Seelen Musik geworden ist. Von dem Uebergange in EsDur an: Werdet ihr an meinem Grabe weinen, verliert die Melodie, die zwar immer edel und schön, aber bestimmter und weniger duftig wird, ihren unauslöschlichen, begeisterten und ganz originellen Charakter, den sie bis dahin gehabt hatte. Sie nähert sich mehr dem Bekannten. Der Gedanke, durch welchen das Schauspiel des Abends und die traurigen Bilder desselben, die er vorführt, eine Zeitlang eine andere Richtung erhalten, hat aufgehört, in unbestimmter Unendlichkeit und bei den Vorahnungen des Todes umherzuirren. Positive Neigungen erheben sich mit Macht im Herzen des jungen Mannes, der sich sterbend fühlt; Liebe und Freundschaft finden ihre irdische Sprache wieder, denn es handelt sich darum, Abschied von ihnen zu nehmen. Sie ist es, welche natürlich das letzte und zärtlichste Lebewohl empfängt, sie, seine Gattin oder Geliebte, wir wissen es nicht. Auf diese Weise unterscheidet sich diese himmlische Composition von der zweiten und bleibt, wie wir hinzusetzen dürfen, nur wenig hinter dieser zurück.

Es verdient wohl bemerkt zu werden, daß die schönsten

und originellſten Stücke der Sammlung ſich aus dem Jahre 1787 herſchreiben: Abendempfindung; An Chloe; die Alte und Unglückliche Liebe. Das Jahr, welches Don Juan hervorbrachte, war fruchtbar! Mozart ruhte von ſeiner Arbeit an dem wunderbaren Meiſterwerke damit aus, daß er Muſter für das Violinquintett und das Lied hervorbrachte.

Endlich finden wir in eben dieſer Sammlung unter den Nummern 8., 13. und 19. ein komiſches Terzett in Wiener Mundart: Liebes Mandel wo iſt's Bandel, Worte und Muſik von Mozart; eine deutſche Cantate, mit Recitativ und mehreren Tempo's: die Ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt, und ein italieniſches Terzett: *Mi lagnerò tacendo.* Die erſte Piece iſt eine nicht übele muſikaliſche Poſſe; die Cantate iſt im großen Oratoriumſtyle gehalten; das italieniſche Terzett iſt in vortrefflichem italieniſchen Style geſchrieben. Wir werden nichts Weiteres mehr über dieſe muſikaliſchen Miscellen ſagen, welche wir nicht unter die Meiſterwerke zählen können, und welche überdieß nichts mit den Schöpfungen gemein haben, denen unſer Artikel ſpeciell gewidmet iſt.

Die reſtaurirten Partituren Händel's.

Einer der ehrenvollſten Züge in Mozart's Charakter war der, daß er gern allen großen Männern in der Muſik Gerechtigkeit wiederfahren ließ, ohne je in ſeiner Unparteilichkeit einen Unterſchied zwiſchen Ausländern und Landsleuten, Verſtorbenen oder Lebenden zu machen. Man hat in dem erſten Bande geſehen, in welchen Ausdrücken er von Haydn ſprach; man wird ſich ebenſo erinnern, daß Mozart im Jahre 1789, nachdem er bereits ſeine Quartetts und Quintetts für die Violine, alle ſeine Symphonieen und Don Juan componirt hatte, doch noch Zeit fand, an Bach's Muſik zu lernen. Händel zu Liebe ließ er ſich ſogar zu dem Metier eines Arrangirers herab. Und doch war Händel in Vergeſſenheit gerathen; von Bach wußte man nur noch den Namen, und der größere wie der beſſere Theil ſeiner Werke ſchlief als Manuſcripte in den Archiven der Thomasſchule in Leipzig; Bach! Händel! wir kennen dieſe Leute nicht, hätten einem die Kenner von 1789 erwidert. Spreche man uns von Paiſiello, dem Componiſten der *Molinara*, von Martin, dem Schöpfer von *Cosa rara;* das ſind göttliche Menſchen. Was ſagte aber von dieſen Männern der Epoche der Mann der Nachwelt, der gleich Caſſandra prophezeihte und wie ſie das Unglück hatte,

stets anderer Ansicht als das Publicum zu seyn? Mozart sagte von Paisiello: Man kann den Dilettanten, welche in der Musik nichts weiter als Unterhaltung suchen, Nichts mehr empfehlen. Von Martin sagte er: Es finden sich in der That sehr hübsche Sachen in seiner Musik; aber in zehn Jahren wird sie vergessen seyn. Um das ganze Gewicht des Urtheils zu würdigen, welches den ersten der beiden Meister betrifft, muß man eine Folgerung darin voraussetzen, welche in Mozart's Behauptung mit inbegriffen ist. Die Zeit mußte diese Behauptung auf folgende Weise umkehren, um deren ganze Richtigkeit darzuthun: Niemand brauchte weniger als Paisiello Denen empfohlen zu werden, welche in der Musik nichts als eine Unterhaltung suchen, weil nämlich Niemand die Leute mehr unterhielt als er vor dreißig oder vierzig Jahren. Ist das aber heut' zu Tage noch so und sind wir nicht bereits tausend Meilen von Paisiello entfernt? Das Urtheil über Martin drückt eine analoge Meinung, aber mit viel bestimmteren Worten aus. Ich sah die *Cosa rara* im deutschen Theater in Petersburg im Jahre 1825 oder 1826 darstellen. Die jungen Musikfreunde, unter die ich damals gehörte, kannten den Namen der Oper vom Hörensagen, aber der Name ihres Componisten war dieser Hauptstadt, die er ehemals ganz erfüllte, ganz fremd geworden. Wir gingen daher, dieses Meisterwerk zu sehen, und das Publicum wurde dergestalt dadurch befriedigt, daß auf die erste Vorstellung keine zweite mehr folgte. Von da an erschien sie nimmer auf dem Repertoir.

„Aus Haſſe und Graun ſcheint Mozart nicht ſo viel gemacht zu haben als ſie verdienten. Vielleicht kannte er ihre Werke nicht.“ Herr v. Niſſen ſagt dieß ganz ernſthaft, er oder einer der tauſend Schriftſteller, deren Gedanken, Maximen, Sentenzen und Denkſprüche er geſammelt hat. Die Werke irgend Eines nicht kennen, das iſt wohl der beſte von allen denkbaren Gründen, um nichts darauf zu halten. Man vergeſſe nicht, daß einer derſelben, Haſſe, der Sachſe war, die größte Berühmtheit der damaligen Zeit, der Schöpfer von hundert Opern, welche ſeit mehr als einem halben Jahrhundert auf allen Theatern Italiens und Deutſchlands geſpielt wurden, Haſſe der Zeitgenoſſe Mozart's. Und Mozart hätte ſeine Werke nicht kennen ſollen! Es wäre ungefähr daſſelbe, als wenn ein Muſiker heut' zu Tage Roſſini nicht kennte. Glücklicherweiſe iſt Herr v. Niſſen immer das beſte Gegenmittel gegen ſich ſelbſt, wenn wir nur ein gutes Gedächtniß haben. Denn ſo leſen wir auf einer andern Seite ſeines Sammelwerkes, daß Mozart von ſeinem zehnten Jahre an Emanuel Bach, Haſſe, Händel und Eberlin, damals die vollkommenſten Meiſter ſtudirt habe; ebenſo erzählt er uns, wie Haſſe der Beſchützer unſeres Heros, bei ſeinem frühzeitigen Verſuche auf dem Theater geweſen ſey; endlich erzählt uns derſelbe Herr v. Niſſen, daß im Jahre 1771 der älteſte und jüngſte der dramatiſchen Componiſten, Haſſe und Mozart, den Auftrag erhalten haben, der erſte eine Oper, der zweite eine theatraliſche Serenade für die Vermählungs-Feierlichkeiten des Erzherzogs Ferdinand zu ſchreiben, und daß das Werk des knaben-

haften Meisters in den Ohren der Mailänder das Werk eines Graubarts, des Siegers in Schlachten, gänzlich verdunkelt habe. Das mag hinreichend beweisen, daß Mozart Hasse's Musik kannte, wie er auch die von Graun, eines damals nicht weniger beliebten und berühmten Componisten, gekannt hatte. Wenn er dessen ungeachtet weder den einen noch den andern Bach und Händel gleichstellte, welche das Jahrhundert Hasse und Graun nachsetzte, so geschah dieß nur darum, weil er vorhersah, daß Letztere trotz ihres unbestreitbaren Verdienstes in der Wage der Nachwelt leicht erfunden werden würden.

Mozart legte für einige italienische Meister aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine hohe Achtung an den Tag, für Alexander Scarlatti, Durante, Porpora und Leo, deren Compositionen man häufig auf seinem Pulte sah. Jomelli war der, welchen er auf die ehrenvollste Weise unter den auf jene folgenden italienischen Meistern auszeichnete; Jomelli, jener muthige Kämpe, der zu seinem Unglücke dahin strebte, was ein Anderer allein vollbringen sollte und konnte, dieser Johannes Huß der musikalischen Reformation, deren Luther Mozart war. Man sieht, daß Jomelli, der lange in Deutschland gelebt, Geschmack an der Musik dieses barbarischen Landes gefunden hatte, daß er bei seiner Rückkehr nach Neapel in seinen Opern zwei bis jetzt unversöhnliche Systeme der Composition versöhnen wollte, daß die Neapolitaner seine Bemühungen auspfiffen, und daß der Kummer dem armen Maestro einen Schlaganfall zuzog. Die Gleichförmigkeit in den Bestrebun-

gen und nahezu auch des beiderseitigen Mißgeschickes, denn es fehlte wenig, so wäre Figaro und Don Juan in Wien ebenfalls ausgepfiffen worden, mußte, abgesehen von der Gerechtigkeit, die er den Talenten eines berühmten Kunstgenossen schuldete, die Sympathie unseres Heros erwecken. Wie dem aber sey, so sprach er sein Urtheil über den Schöpfer der Iffigenia in Aulide, das gelehrte Werk, das für Jomelli so traurige Folgen hatte, in nachstehenden Worten aus: Dieser Mann hat einen Genre, in dem er glänzt und zwar der Art, daß wir ihn in der Meinung der Leute, die sich darauf verstehen, nicht darin überbieten können. Er hätte aber nicht darüber hinausgehen, und zum Beispiel im alten Kirchenstyle sich versuchen sollen.

Wenn man einer Anekdote Glauben beimessen darf, welche Herr Seyfried erzählt, so hätte Mozart das ungeheure musikalische Glück, welches Beethoven machte, vorausgesehen und mit derselben kritischen Unfehlbarkeit angekündigt, welche wir in seinen Urtheilen über Menschen, die ihm vorausgingen oder die seine Zeitgenossen waren, kennen. Nachdem er einmal Beethoven*) über ein gegebenes Thema hatte improvisiren hören, soll Mozart zu seinen Freunden gesagt haben: Gebt auf diesen da wohl Acht. Dieser wird euch eines Tages was erzählen.

Wenn man diese Orakel-Urtheile gehört hat, welche die Aussprüche der Nachwelt, indem er denselben vorauseilte,

*) Damals zwanzig Jahre alt.

dictirt zu haben scheinen, muß man ohne Zweifel sehr erstaunt seyn, wie Schriftsteller unserer Tage, welche übrigens Mozart bewundern und ebenso sehr lieben wie wir, ihn für eifersüchtig und neidisch haben halten können. Auf wen in der Welt hätte er können eifersüchtig seyn und auf was? Auf den Genius, den wahren Ruhm, das Wissen? Aber er war der Freund und Bewunderer Gluck's, Haydn's Freund, den er seinen Lehrer nannte, der Freund Albrechtsberger's. War er auf den Succeß eifersüchtig? warum machte er dann nicht, statt sich an Werken zu Tode zu arbeiten, welche das Publicum nicht verstand, Arien wie die der unmächtig werdenden Prinzessin: *Dove oh dove io sono?* Diese Manier hätte ihn wenig gekostet und ihm viel eingetragen. Warum sollte er sie nicht dem Gelächter seiner Vertrauten preißgeben, während Andere einen Genuß anderer Art darin gefunden hätten, welchen sie gern mit ihren Beifallsspenden und ihrer Börse bezahlt hätten. Eifersüchtig auf den Succeß? Ein Mann, der seinem Verleger rund heraus erklärte, daß er lieber Hungers sterben, als seine Feder nach dem Geschmacke der Käufer erniedrigen würde!

Wäre es denn aber etwas so Außerordentliches, wird man mir sagen, daß Mozart Diejenigen richtig beurtheilte, welche dieselbe Kunst, wie er, betrieben. Sind die Musiker nicht immer die besten Richter in der Musik? Die besten in vielen Fällen; die schlechtesten in einigen anderen. Will man Beweise und zwar schlagende, so höre man Folgendes: Händel sagte, sein Koch verstehe die Composition besser als Gluck; Paisiello fand in Haydn's Werken nichts als **porcherie**

tedesche (deutſche Schweinereien); Grétry behauptete gefunden zu haben, daß Mozart die Statue in's Orcheſter und das Fußgeſtell auf die Scene geſtellt habe. Die Italiener des achtzehnten Jahrhunderts ſprachen das Anathema über die Oper unſeres Heros, als monſtreuſe Neuerungen aus. Soll ich hinzuſetzen, daß Beethoven von Roſſini nur in verächtlichen Ausdrücken ſprach; daß er die Zauberflöte Don Juan vorzog, weil, wie er ſagte, Don Juan noch italieniſche Muſik, die Zauberflöte aber deutſche Muſik ſey!!! War aber die Sprache aller dieſer Leute ganz aufrichtig? Sicher mögen Neid und Haß die Ausdrücke Derer vergiftet haben, welche mehrere dieſer Urtheile fällten; der Charakter Einiger derſelben macht dieſe Vermuthung ſogar ſehr wahrſcheinlich; aber Andere, und zwar die größere Anzahl, handelte, wie wir überzeugt ſind, in ganz gutem Glauben, indem ſie auf dieſe Weiſe ſich ausſprachen; denn zwiſchen den Beurtheilern und den Beurtheilten ſcheint uns ein natürlicher und bedeutender Widerwille zu beſtehen, was ihre Werke beweiſen. Händel, der Muſiker, quand même, der höchſte Verächter der Texte zum Componiren, und Gluck, der mit ſeinen Dichtern ganz identificirt, zuweilen von ihnen ganz verſchlungen wurde; die Meiſter, welche aus Syſtem bei der Routine und dem Formalismus blieben, und Mozart, welcher gegen Routine und Form einen Krieg auf Leben und Tod führte; Beethoven endlich und Roſſini, Beethoven und der italieniſche Genre! Welche Gegenſätze des Geiſtes, der Talente und Anſichten, welch' abſtoßende Elemente, welch' feindliches Zuſammentreffen der Namen und Dinge!

Der Grund liegt darin, daß die Tonſetzkunſt unermeßlich iſt, eine Welt, deren Regionen nicht zu zählen ſind, welche ihre Pole, ihre eiſigen, gemäßigten und brennenden Zonen, ihre Antipoden hat. In dieſem weiten Univerſum der Harmonie wählen ſich die Componiſten eine oder mehrere Domainen, je nach ihrem Berufe oder ihren Intereſſen aus. Je nachdem ſie ſich für eine Gattung von Arbeiten entſcheiden, ſo entſcheidet dieſe Wahl einerſeits über ihre Competenz, andererſeits über ihre Vorurtheile. Es iſt natürlich, und ſelbſt unvermeidlich, eine ungeheure Wichtigkeit, die am Ende ganz excluſiv wird, auf Dinge zu legen, welche die Beſchäftigung unſeres Lebens ausmachen, und namentlich dann, wenn dieſe Dinge uns Ruhm und viel Geld eingetragen haben. Der Muſiker, welcher ſich in irgend einem Zweige ſeiner Kunſt berühmt gemacht hat, hat ſich darin ſpecielle Kenntniſſe erworben, welche ihn zum beſten Richter Derer machen, welche dieſelbe Bahn durchlaufen oder durchlaufen haben. Seine Urtheile verlieren an ihrer Autorität je mehr die Arbeiten, um die es ſich handelt, ſich von ſeiner eigenen Sphäre entfernen, und dieſe Autorität verſchwindet vollends da ganz, wo von einem Individuum zum andern die ungeheure Entfernung beſteht, welche die Antipoden der Compoſition, hinſichtlich der Gattungen und Style derſelben trennt. Zwiſchen dem, welcher im alten Kirchenſtyle und dem, welcher im dramatiſchen Style der neuen italieniſchen Schule arbeitet, zwiſchen dem, welcher Choräle, Kanon's und Fugen macht, und dem, welcher ſeine Noten Vaudeville-Verſen anpaßt, zwiſchen einem Verfaſſer eines gearbeiteten Violinquar-

tetts und einer Symphonie im Style Mozart's und Beethoven's und einem Verfertiger von *Variations brillantes*; zwiſchen dem Contrapunctiſten, welcher kühn genug iſt, im Oratorium in Händel's Spuren zu treten, und dem Troubadour, der die klagende Romanze vorträgt und ſeufzt, und welchem ſchon der Geruch des Contrapunctes Ekel erregen würde; zwiſchen allen dieſen Künſtlern ſagen wir, iſt in der That nichts gemein, als der Name Muſiker.

Darin liegt die Haupt-, wenn auch nicht einzige Urſache, der Vorurtheile und Irrthümer, welche ſo oft die Männer der Kunſt in ihren Anſichten befangen macht, wenn ſie ihre Collegen beurtheilen ſollen. Es gibt aber auch noch eine Verſchiedenheit, wenn man vom philoſophiſchen Geſichtspuncte ausgeht; die Einen betrachten die muſikaliſche Kunſt als Materialiſten, die Anderen als Spiritualiſten, und wieder Andere ſehen darin nichts als eine Art von exacter Wiſſenſchaft, welche gleich der Mathematik ſich auf die Zuſammenſetzungen von Zahlen gründet. Die Letzteren ſind aber heut' zu Tage ſehr ſelten geworden. Außerdem gibt es aber noch Unterſchiede vermöge des Charakters, des Humors, des Temperaments, des Schickſals, des perſönlichen und nationalen Geſchmacks. Zwei Künſtler, deren Individualität und Schickſale einen bedeutenden Contraſt bieten, werden in ihren Werken nicht weniger contraſtiren und als Künſtler werden ſie ſich nur ſehr wenig an einander angezogen fühlen. Es kann ſogar zwiſchen ihnen eine ſo ſcharfe, ſo ſtreng diametral, in allen oben angegebenen Beziehungen, ſich entgegenlaufende Oppoſition beſtehen, daß ſie ſich vermöge eines Naturgeſetzes

ebenſo abſtoßen, wie die feindliche Pole zweier Mageten. Der Leſer wird dieſe Antitheſe, in den einflußreichſten Muſikern unſerer Zeit perſonificirt, bereits ſich ſelbſt genannt haben, und daher begreifen, warum Beethoven Roſſini nicht lieben konnte.

Auf dieſe Weiſe hängen die Irrthümer der Muſiker zu gleicher Zeit von den Grenzen ihrer Individualität als Menſchen und Künſtler ab. Von Grenzen hinſichtlich des Genius und der Kenntniſſe, ſoweit dieſelben ſich nämlich in dem Umfange irgend einer ſpeciellen Domaine der Kunſt ſich erſtrecken; von Grenzen aus dem philoſophiſchen Geſichtspuncte, unter welchem im Allgemeinen die Kunſt ſich darſtellen kann; von Grenzen des moraliſchen Individuums, das heißt von der Miſchung, dem Ueberwiegen oder der ausſchließlichen Herrſchaft der angeborenen Neigungen und derjenigen äußeren Einflüſſe, welche aus dem Menſchen das machen, was er iſt; von Grenzen der Nationalität oder der innern Hinneigung der Ideen, von dem Geſchmacke und den Vorurtheilen, welche das Land, dem er angehört, intellectuell von allen anderen Ländern ſcheiden.

Nun denke man ſich einen Muſiker, für welchen keine dieſer Grenzen beſteht und der ſich nie über Jemand täuſchte. Vor ſechzig Jahren wäre unſere Art zu ſchließen mit allem Rechte ſehr auffallend erſchienen. Etwas als erwieſen anzunehmen, was noch in Frage ſteht, und die unzuläßigſte Hypotheſe gewiſſermaßen als Beweis voranzuſtellen, welch' ungeheurer Fehlſchuß. Nun, dieſe abgeſchmackte Hypotheſe iſt heut' zu Tage eine Thatſache, und dieſe Thatſache iſt Mo-

zart. Sehen wir ſummariſch durch, was meine Leſer bereits wiſſen, und ſehen wir, wo für den univerſalen Muſiker die verſchiedenen Arten von Grenzen ſich hätten finden ſollen, welche wir angedeutet und definirt haben. Die Grenzen des Genius und der Kenntniſſe, hinſichtlich der Gattungen und Syſteme. Mozart hat durchaus Alles in der Muſik geleiſtet und in Allem iſt er Muſter. Für ihn gab es alſo keine Grenzen. Grenzen von dem Geſichtspuncte aus, der im Allgemeinen das Streben und den äſthetiſchen Charakter der Productionen der Kunſt beſtimmt. Mozart hat das Requiem componirt, ferner die erotiſchen und Bacchiſchen Scenen in Don Juan, das heißt das Mögliche, was man mit Noten Heiliges und Profanes ſchaffen kann. Er hat Osmin und Leporello, Cherubino und Zerlina, den Commandeur und Anna, das heißt alles das geſchaffen, was die Malerei der menſchlichen Empfindungen Heiteres, Ueppiges, Leidenſchaftliches, Tragiſches, Geheimnißvolles, Furchtbares, Hohes und Erhabenes im geſteigertſten Maße hervorzubringen vermag. Er hat das Finale der Symphonie aus C und das Wiegenlied componirt; er hat die Ouverture zur Zauberflöte, den höchſten Sieg der Wiſſenſchaft der Combinationen, und das Höchſte, was der Wohlklang hervorzubringen vermag, componirt, indem er in einem und demſelben Werke, die in der Muſik diametral ſich entgegenlaufenden Tendenzen vereinigte: die Doctrinen der Orecchianti (Muſik für das Gehör) oder Materialiſten und die der mathematiſchen Componiſten. Was die aus der Nationalität entſpringenden Grenzen anbelangt, ſo iſt es wohl unnöthig, zu ſa-

gen, daß der Mann, welcher alle Zeitalter der Musik umfaßte und alle Schulen in sich vereinigte, den Einflüssen des nationalen Geschmacks und seiner Vorurtheile unzugänglich war. Von Idomeneo an ist Mozart's Musik weder deutsch, noch italienisch, noch französisch, wie Herr Fetis in einem trefflichen Artikel, den wir so eben erst gelesen haben*), sehr gut bemerkt, diese Musik ist Mozart'sch, das heißt universal. Was endlich das Moralische des Individuums anbelangt, so haben wir übrigens gesehen, daß der gewissermaßen etwas fabelhafte Charakter unseres Heros eine Mischung aller erdenkbaren Contraste war. Weil Alles in ihm lag, so hatte Mozart zur Beurtheilung und Würdigung seiner Collegen eine sehr einfache Regel. Er brauchte nur zu sehen, ob in ihren Werken etwas von seinem Genius und seiner Natur sich vorfinde. Entdeckte er eine intellectuelle Verwandtschaft, so war das Werk, mochte es noch so leicht seyn, doch etwas in seinen Augen. S' ist doch etwas d'rin. Fand sich diese im Gegentheil nicht darin vor, mit anderen Worten, wenn der Componist kein Genie irgend einer Art zeigte, so sah Mozart Nichts darin. Ist ja all' nichts. Je wichtiger und zahlreicher die Beziehungen zwischen ihm und einem Andern waren, um so mehr schien ihm der Andere zu seyn; je geringer sie waren, um so mehr näherte er sich der Null. Daraus entstand eine Art von classificirender Gerechtigkeit, die ebenso unfehlbar in ihrem Princip als sie

*) In der Revue et Gazette musicale de Paris, vom 29. September 1839.

billig eingetheilt und frei vor jedem engherzigen oder beschränkten Vorurtheile in seinen Anwendungen war. Auf diese Weise, wird man sagen, mußte sich aber auch Mozart für den größten Musiker der alten und neuen Zeit halten. Die Folgerung ist zu logisch, als daß sie den geringsten Einwurf zuließe. Ja, Mozart theilte darin die Ansicht der Nachwelt und Joseph Haydn's; und wenn er es wahrscheinlich auch nie mit dürren Worten sagte, so scheint er es doch auch nie verhehlt zu haben. Ein Mann von Genie weiß immer, was er werth ist; aber trotz einer derartigen Ansicht von sich selbst, so gerecht sie übrigens war, blieb Mozart doch sein ganzes Leben hindurch der einfachste und anspruchsloseste Mensch, und das ist das Außerordentlichste. Wer dem nächsten besten etwas vorzuspielen, etwas zu schreiben vermag, ohne eine andere Entschädigung als die Theilnahme des Zuhörers und das Vergnügen, sich ihm verbindlich zu zeigen, zu erwarten, wer seinen Nebenbuhlern zum Ruhme Beifall klatschen und sie zu lieben vermag, besitzt sicher einen Charakter, dessen Grundzüge die dem Hochmuthe entgegengesetztesten Eigenschaften andeuten. Das Bewußtseyn seiner Talente, ihrem ganzen Umfange nach, war also bei ihm nichts als eine ganz natürliche Würdigung einer erwiesenen Thatsache. Gerade wie wenn er eine Gestalt von acht Fußes gehabt hätte, so würde er sich für das größte unter den zweifüßigen Thieren ohne Federn, nach Plato's Definition, gehalten haben. Wir müssen aber sagen, daß dieses volle und gänzliche Bewußtseyn dessen, was er war, auf die entscheidendste Weise auf Mozart's Geschick und Arbeiten seinen

Einfluß übte. Weil er wußte, daß er der erste Musiker auf der Welt war, so achtete er auch das Talent, welches Gott ihm verliehen, so hoch, daß er vor Allem nach dem Beifalle des erleuchtetsten der Richter trachtete, seines eigenen nämlich, und diesen zu erreichen strebte, und zwar auf Kosten alles dessen, was gemeinem Ehrgeize und gemeinen Wünschen schmeichelt; auf Kosten der Popularität und des Glückes, auf Kosten der Gesundheit und des Lebens. Wenn darin noch Eitelkeit liegt, so muß man wenigstens zugeben, daß noch nie Eitelkeit so sehr der Tugend ähnlich sah.

Die Betrachtungen, in welche wir uns eingelassen haben, so fremd sie dem Anscheine nach unserm Artikel erscheinen, schließen sich in der That demselben sehr eng an, weil sie die Arbeit erklären, welche uns beschäftigen wird. Unter allen Musikern, alten und neuen, ist Händel derjenige, bei welchem Mozart die meisten Beziehungen mit sich fand; den er nach Idee und Form am directesten, nach Buchstaben und Geist in seinen Kirchencompositionen nachahmte. Für keinen Andern hätte sich Mozart der ebenso mühsamen und undankbaren Aufgabe unterzogen, alte Partituren zu arrangiren und zu vervollständigen. Die vier Werke Händels, an welche er Hand anlegte, sind: Acys und Galathea, der Messias, Cäcilia und das Alexanderfest.

Wir werden unsere Bemerkungen auf eines dieser Werke beschränken, welche man nicht für sich selbst zu prüfen braucht, sondern nur in Hinsicht dessen, was Mozart hinzusetzte ud ausmerzte, weil er bei allen vieren eine und dieselbe Methode anwendete. Unsere Wahl fällt natürlich auf den Messias,

eine monumentale und erhabene Partitur, welche die Vor-Mozart'sche Zeit in der ganzen Erhabenheit eines ihres Gegenstandes würdigen Styles beherrscht, und welcher die wahren Musikfreunde einen begeisterten Cultus weihen sollten, als dem glänzendsten Pfande ihres Glaubens an die Fortdauer der Musik. Es sind jetzt hundert Jahre darüber hingegangen, daß der Messias componirt wurde (1741). Ich werde Niemanden sagen, daß er hingehen solle das hundertjährige Meisterwerk zu hören, denn ach! wo könnte man es hören; aber man lese es wenigstens, wenn man lesen kann, und versichere sich, daß es heut' zu Tage etwas leichter wäre, den Münster in Straßburg noch einmal zu bauen, als diesen Koloß von einer Partitur.

Als der Musikfreund Baron van Swyten Mozart vorschlug, die fraglichen Werke zu arrangiren, erinnerte er sich, was dieser einmals von ihrem Verfasser gesagt hatte. Niemand besitzt wie Händel das Geheimniß der großen Effecte. Wo er will, trifft er wie der Blitz; und wenn seine Arien und Solo's auch zuweilen etwas schleppend sind, nach der Mode der damaligen Zeit, so findet man wenigstens Etwas darin. Diese Worte wurden theilweise das Programm zu der Arbeit, die man von ihm verlangte. Da, wo Händel wie der Blitz trifft, das heißt in den Chören, änderte Mozart nichts; da wo er schleppend ist, nach der Mode seiner Zeit, das heißt in den Arien, die gewöhnlich etwas gebrechliche Partie seiner Werke, erlaubte sich der Arrangirende, die zu kalten und zu monotonen Cantilenen abzukürzen und sie selbst durch

einige Linien Recitativ zu erſetzen. Das Quartett der Saiteninſtrumente, die faſt einzige Begleitung Händel's wurde gelaſſen wie ſie war, außer daß einige Nachläßigkeiten im Styl ausgemerzt wurden, welche einem Componiſten ſehr zu verzeihen waren, der, weil er nur ziemlich ſchlechte Orcheſter zu ſeiner Dispoſition hatte, ſein Hauptaugenmerk auf die Singſtimme richtete. Was das Wichtigſte und Schwierigſte war, war das Hinzufügen der Blasinſtrumente in dem Verhältniſſe, wie es die moderne Muſik, wie ſie Mozart ſelbſt gemacht hatte, erforderte. Man ſetzt leicht, wenn man will, eine oder mehrere Stimmen einem Texte von einer im melodiſchen Styl geſchriebenen Partitur hinzu; aber in den im Contrapuncte gearbeiteten Werken iſt dieſes Hinzufügen ein wahres Problem, deſſen Löſung meiſtens ſich zwiſchen zwei Klippen befindet. Entweder machen die hinzugefügten Stimmen nichts als eine Erweiterung und Verſtärkung der urſprünglichen Inſtrumentation aus, und dann ſind ſie nur Ausfüllſtimmen; oder man bringt in die Muſik, die man arrangiren ſoll, melodiſche Anlagen hinein, die zuvor nicht darin waren, Combinationen, welche dem Autor fremd ſind, und dann iſt es ein Sacrilegium, wenn derſelbe Georg Friedrich Händel heißt. Um dieſen Uebelſtand und dieſe Gefahr zu vermeiden, bedurfte es vielleicht nicht weniger als des ausgeſuchten Geſchmacks des Arrangirenden, eine bis zur Abgötterei getriebene Achtung vor dem Texte, eine über jede Anfechtung erhabene contrapunctiſche Gewandtheit; es bedurfte, ſagen wir, des ganzen Wiſſens und Könnens unſeres Heros und außerdem noch ſeiner ehrenvollen Schwärme-

rei für Händel. Ich zweifle, daß viele seiner eigenen Partituren ihm so viele Mühe verursacht haben, als diese Arbeit des Arrangirens und Vervollständigens. In den Columnen der Blasinstrumente findet man auch nicht einen Gedanken, einen Satz, eine Figur, einen Gang, der nicht Händel zugehörte. Dabei übersehe man nicht, daß diese Instrumente häufig eine thätige und persönliche Rolle spielen, daß ihr Gang sich von dem des Quartetts deutlich unterscheidet, und daß ihre Zahl zuweilen die Totalität der harmonischen Kräfte auf mehr als zwanzig Linien in den Klammern trägt. Ich kann es gar nicht sagen, mit welchem Interesse, und welcher Neugierde ich die Tausende von Auswegen untersucht habe, welche der Arrangirende sich ausgedacht hat, um Händel auf das System moderner Instrumentation zurückzuführen, ohne ihm einen Zug seiner majestätischen und strengen Physiognomie zu rauben, ohne ihn je durch irgend eine, einem andern Zeitalter der Musik, einer andern Schule, einer andern musikalischen Individualität entlehnte Färbung zu ändern. Der große Triumph Mozart's bei dieser Gelegenheit bestand darin, daß er Mozart nie erlaubte, eine Sache zu sagen, die Händel nicht in den Kopf gekommen wäre, und doch war der Genius der beiden Meister, obschon in vielen Hinsichten verwandt, doch in vielen anderen verschieden.

Trotz der Reduction einiger Arien des Messias und der Umänderung einiger derselben in Recitative, behielt Mozart eine Anzahl bei, welche, wie ich fürchte, den Liebhabern jetziger Zeit noch zu beträchtlich erscheinen werden. Es bleiben noch 16 von 50 Nummern, welche das arrangirte Orato-

rium mit den Chören und Recitativen zählt. Alle dieſe Piecen wurden nicht überarbeitet. Einige derſelben zeigen ſich ohne alles andere Accompagnement als das Quartett, und wir müſſen bemerken, daß im Allgemeinen die Melodie und Harmonie Händel's nirgends eine Veränderung erlitten haben, weil die Vocalſtimmen, die Violinen und der Baß mit Ausnahme der Verkürzungen unangetaſtet geblieben ſind.

Sehen wir zuerſt, wie ſich Mozart bei den Solo's benahm. Wählen wir zum Anfange nicht aus; öffnen wir die Partitur auf gut Glück. Gut, hier finden wir die Nummer 8., eine Arie des Contralts, welche mit einer Flöte, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern ausgeſtattet worden iſt. Die erſten Tacte des Ritornells, welche den Vocalgeſang andeuten, gehen in Achteln, welche aber die Violinen bald mit einer Figur in Sechszehnteln vertauſchen, die anmuthig das ganze Stück beherrſcht. Die Flöte ſchließt ſich in der hohen Octave an und die anderen Blasinſtrumente folgen, mit Ausnahme der Hörner, einem melodiſchen und rhythmiſchen Gange, der den Anfangsgedanken entnommen iſt. Bald wird die Figur mit Sechszehnteln von Allen zugleich geſpielt; bald vertheilt ſie ſich in Nachahmungen zwiſchen den beiden Phalanxen des Orcheſters, des alten wie des neuen, und bald füllt ſie die Lücken des urſprünglichen Textes da aus, wo der Baß den Stimmgeſang allein begleitet, was in Händel's Muſik ſehr häufig vorkommt. Die andere Figur ſteht ihr beſtändig gegenüber unter verſchiedenen Formen, ſo daß die Arie vollſtändig und köſtlich

instrumentirt, ganz mit den Ideen und Motiven des Verfassers in Einklang gebracht ist.

Gerade wie in seinen eigenen Werken, so hat Mozart auch hier den Reichthum der Instrumentation sehr ungleich vertheilt, je nach dem Charakter und der Wichtigkeit der Stücke. So ist zum Beispiel eine Baßarie da, die Nummer 14., welcher er nichts als eine Trompete und zwei Hörner beigefügt hat*). Der Text des Stückes, welcher sich auf das letzte Gericht bezieht, verlangte die Beiziehung dieser Instrumente, und der Charakter der Musik erheischte es noch auf viel formellere Art. Die fragliche Arie erscheint mir als eine der schwächsten in dem Oratorium. Der Ordner hat den Ausdruck eines Gemäldes nicht modificirt, welches er später mit so vieler Erhabenheit neu bearbeiten sollte; aber er fügte das hinzu, was wesentlich dem Colorit fehlte, die Spiele der Blechinstrumente und ihre Fanfaren, welche das Quartett in einer Musik mit Orchester nicht ersetzen kann.

Man findet Stücke, welche noch viel sparsamer bedacht worden sind, wie unter anderen die Nummer 48., welche nur um einen einzigen Gang für das Fagott vermehrt wurde. Die Nummer 48. ist eine Sopran-Arie, eines der schönen Stücke des Werkes, die melodisch, ausdrucksvoll ist, und ganz bewunderungswürdig wäre, wenn nicht zwei oder drei veraltete Cadenzen sich darin befänden. Man findet in den Arien des Messias viele schöne melodische Gedanken: es ist

*) Die sehr einfache und leichte Trompetenstimme ist vielleicht von Händel.

immer etwas d'rin, wie unser Heros sich ausdrückte; was sie aber fast immer verderbt, das ist der Mangel der Vocalperiode und aus diesem Grunde die Menge vollkommener, häufig ungefälliger und monotoner Cadenzen; die endlose Wiederholung der Worte; die Ueberschwemmung mit Trillerläufen oder kleinen geschwänzten Noten, die auf dem Gesange wie eine Perrücke von schlechtem Geschmacke sitzen. Diese Fehler kommen übrigens Händel nicht persönlich zu; sie brachte der Formalismus seiner Zeit mit sich. Um aber wieder auf die Nummer 48. zurückzukommen, so bemerken wir, daß sieben auf einander folgende Tacte des Ritornells, welche oft im Laufe des Stückes vorkommen, eine gewisse melodische Leere, Accorde, welche kurz in dem gesteigerten Tempo angeschlagen wurden, und auf welche Pausen in dem langsamern Tempo folgten, darboten. Weil diese Accorde nichts Bemerkenswerthes für sich selbst bieten, so erräth man nicht, zu was eine so lang gedehnte Leere dienen soll. Mozart hat an dieser Stelle eine contrapunctische Figur angebracht, welche dem Fagott übertragen ist, sich mit seltener Anmuth windet und bewunderungswürdig sich der Wiederaufnahme der Melodie in den Saiteninstrumenten anschließt. Ah! da hat man einen Gang, wie man sie von dem Ordner gewöhnt ist. Nein, dieser Typus gehört Händel zu. Man betrachte die Tacte 68. und 69. Der Ordner hat der Figur mehr Entwickelung gegeben; und wenn er sich diese Freiheit genommen hat, so geschah es darum, weil er Etwas an die Stelle setzen wollte, wo Nichts war. Uebrigens schmiegt sich diese Figur dem Ensemble der Instrumentation, deren Hauptzierde sie ist, so

vollkommen an, daß man ſie ſich gar nicht von ihr getrennt denken kann.

Indem aber Mozart für Händel's Arien that, was Menſchen möglich war, machte er entfernt nicht den Anſpruch, das unverbeſſerliche Unrecht der Jahre gut zu machen. Dieſe ſo reich ausgeſtatteten Arien, die aber immer nach der Mode ihrer Zeit waren, würden noch den Hof Georg's I. entzücken, wenn er wieder an's Licht käme, auf unſere Ohren würden ſie aber nicht denſelben Reiz üben. Wenn es ſich um Mode handelt, ſo ziehe ich doch die heutige vor. Mozart's Aufgabe wurde bei Weitem weniger undankbar in den Chören, dem ruhmvollen und unvergänglichen Theile von Händel's Werken, in welchen die Spuren des Zeitgeſchmacks ſich verwiſchen, um das wahrhaft Schöne, das aller Länder und Zeitalter, herrſchen zu laſſen. Dieſe Meiſterwerke wären ſtets geblieben, was ſie ſind, ſelbſt ohne Beihilfe der modernen Inſtrumentation, welche allerdings ihren Effect bedeutend zu erhöhen vermochte. Wenn man ſich eine allgemeine Vorſtellung von der Methode machen will, welche der Ordner zur Vervollſtändigung des Orcheſters bei den Chören Händel's befolgt hat, eine Methode, welche ihm die Natur der Dinge ſelbſt an die Hand gab, ſo braucht man ſich nur einer unſerer früher gemachten Bemerkungen zu erinnern. Wir haben geſagt, daß bei den contrapunctiſch gearbeiteten Stücken der facultative Zuſatz einer oder mehrerer reeller Stimmen ſtets Schwierigkeiten biete. Dieſe Schwierigkeiten werden größer je nach Zahl der zuvor componirten Stimmen und namentlich nach Maßgabe einer

rigurösern Anwendung des fugirten Styls, das heißt nach einer mehr hervortretenden Verschiedenheit im melodischen und rhythmischen Gange jeder dieser Stimmen. Wenn nun diese Strenge auf's Aeußerste getrieben ist, wie in der strieten Fuge zum Beispiel, bei der alle Stimmen von gleicher Wichtigkeit sind, wo Alles sich hält, sich verkettet und nach den allgemeinen und besonderen Gesetzen der Gattung unter sich übereinstimmt; in einer gut construirten Fuge (und die Händel's sind bewunderungswürdig), welche nichts als das Nothwendige zuläßt, dieses aber ganz verlangt, dann reducirt sich die Möglichkeit eines Zusatzes natürlicherweise für den Ordner auf Nichts. In Folge davon lassen sich die Chöre des Messias hinsichtlich der Arbeit, denen sie unterworfen wurden, in drei Classen eintheilen: in die Chöre mit mehr oder weniger einfachem Contrapuncte, in die Chöre mit fugirtem Contrapuncte und in die eigentlichen Fugen. Mozart stand es frei, den ersteren viel hinzuzufügen, und er benützte diese Zwanglosigkeit, stets dem Grundsatze getreu, Händel nur durch Händel zu vervollständigen. In den Chören der zweiten Kategorie that er bald mehr, bald weniger, je nachdem die Musik sich mehr dem einfachen oder fugirten Style nähert. Den regelmäßigen Fugen fügte Mozart nichts bei, soweit es sich um die reellen Stimmen handelte. Die Mehrzahl der Fugen sind mit ihrer ursprünglichen Instrumentation geblieben; und wenn auch in dem herrlichen Finale, Amen, Nummer 50., das ebenfalls eine Fuge ist, die Phalanx der Blasinstrumente ganz zusammenwirkt, so thut sie doch nichts Anderes als die Stimmen und

Partieen des Quartetts zu verſtärken. Man ſieht, daß, je mehr Händel ſich der Domaine nähert, auf welcher ſein Genius in ſeiner ganzen Größe und Majeſtät glänzt, Mozart's Aufgabe in demſelben Verhältniſſe ſich zu verringern ſcheint. Sie verringert ſich, ohne allen Zweifel, wenn man dieſen Theil der Arbeit nur von dem Geſichtspuncte der Erfindung aus betrachtet; aber die Auswahl der Ausfüllungs-Inſtrumente und ihre akuſtiſche Verbindung, das gewiſſenhafte Aufſuchen der Stelle, wo man jedes am Vortheilhafteſten placiren konnte, die Vertheilung ihrer Gruppen, die Kunſt, ſie zur rechten Zeit ſprechen zu laſſen, die von ihrem rechtzeitigen Schweigen abhängt, die tiefe und gelehrte Berechnung alles Deſſen, was den materiellen Effect einer an und für ſich ſchon ſehr grandioſen Muſik erhöhen könnte, ſollte all' Dieß für Nichts zählen? Sicher nicht, und wir dürfen feſt behaupten, daß ein Zuhörer, welcher bei einem mager durch das Quartett accompagnirten Stücke Händel's kalt geblieben iſt, ſich auf die Kniee niederlaſſen würde, wenn er daſſelbe Stück in der Fülle und in dem Reichthume unſerer modernen Inſtrumentation hören würde. Was fehlte zum Beiſpiel der Nummer 21., einem Chore von düſterer und furchtbarer Majeſtät, durch deſſen ungleiche Harmonie von ſteigernden Retardationen eine Figur halb aus kurz abgeſtoßenen Sechszehnteln und Zweiunddreißigſteln beſtehend, welche abwechſelnd Staccato in den oberen und unteren Stimmen des Orcheſters angeſchlagen werden, ſich zieht. Es war hier nicht der Ort neue melodiſche Anlagen anzubringen, dagegen ließ dieſe bewunderungswürdige harmoniſche Reihenfolge ſich

in verbundenen Noten vom längſten Werthe analyſiren, und Mozart trug nach ſeiner gewohnten Weiſe dieſe Analyſe den Blasinſtrumenten auf. Der Chor, ſo großartig er auch bereits ſchon war, hat unendlich dadurch gewonnen. Nehmen wir noch die Nummer 37., das berühmte Halleluja, dieſe ebenſo erhabene Hymne, welche an beiden Enden der Schöpfung mit der inſtrumentalen Kraft, welche ihr der Ordner gegeben hat, nachzutönen ſcheint. Würde ſie nicht heut' zu Tage um die Hälfte vermindert, wenn nicht gar vernichtet, dieſe unbegreifliche Macht dieſes Halleluja, wenn man der toniſchen Maſſe den Mozart'ſchen Beitrag entzöge; die Flöten, die Oboen, die Clarinetten, die Fagotte, die Hörner und vielleicht auch die Trompeten und Pauken.

Die Arbeit des Ordners, welche religiös dem Geiſte und dem Buchſtaben des Textes angepaßt iſt, vermiſcht ſich überall mit ihm, und zwar dergeſtalt, daß auch keine Spur von Einſchiebſeln oder Flicken die Verſchiedenheit der Handarbeit verräth. Noch nie zeigte ein altes Monument in neueren Zeiten vollendet oder reſtaurirt, in den hinzugefügten Theilen eine vollkommnere Uebereinſtimmung mit den Gedanken des erſten Baumeiſters, und täuſchte die Augen durch ein künſtliches Alter mehr als dieſe Arbeit. Wir fragen, an welcher Nummer, auf welcher Seite, an welchem Tacte erkennt man Mozart? Ueberall ſieht man nur Händel, den Componiſten Alt-England's, ſeine impoſante Geſtalt, ſeinen erobernden Blick, ſeine buſchigen Augenbrauen, ſeine ungeheure Perrücke und ſeinen verbrämten Rock*). Nur ſieht

*) Man vergleiche Händels Bild.

man ihn durch seine eigene Schönheit verschönert, durch seinen eigenen Reichthum bereichert; seine Perrücke wurde neu gelockt und gepudert, und breitere und glänzendere Verbrämungen zieren sein Hofkleid, dessen Schnitt nicht angetastet wurde. Der ehrwürdige Hundertjährige singt noch die Cantilenen seiner Jugend, und zwar Note für Note, aber er singt weniger oft und weniger lang. Mußte man nicht im Interesse des großen Musikers selbst, dessen Meisterwerke man der Aufführung zurückgeben wollte, die Geduld der Liebhaber von 1789 schonen, welche Gluck, Piccini, Sacchini, Paisiello, Salieri, Cimarosa und Mozart vor Allen, an ganz andere Melodieen gewöhnt hatten?

Wir haben gedacht, daß diese wenigen Bemerkungen über eine Arbeit, bei welcher Mozart zu dem Metier eines Arrangirenden herabstieg, für den Musiker von Interesse seyn dürften. Ist es nicht einzig, ist es nicht rührend, den productivsten, den hervorragendsten, den universalsten Genius, den es je gab, so viele kostbare und gezählte Tage der Ausschmückung umfangreicher Partituren sich widmen zu sehen, die nicht die seinigen waren; er, der in demselben Zeitraume einen ebenso großen Band von Original-Werken geliefert hätte. Und mit welcher Liebe, welcher Gewissenhaftigkeit, welcher persönlichen Verläugnung hat er diese allerdings verdienstlichen, aber schwierigen und undankbaren Arbeiten ausgeführt, wie sie die Welt nennen wird, weil sie seinen Ruf nicht vergrößerten und sicher seiner Börse nicht viel eintrugen. Jedenfalls viel weniger, als wenn er seine Zeit dazu verwendet hätte, Tänze für die Kneipen im Prater zu schreiben.

Uebrigens wußte Mozart selbst nicht, zu welchem Endzwecke diese Arbeit ihm auferlegt worden war. Er wußte als junger Mann nicht, dem nur noch drei Jahre zu leben übrig blieben, daß bald Händel's Geist ihm den Werth seiner Aufopferung hundertfach zurückgeben werde. Bewundern wir die Wege der Vorsehung. In den Jahren 1788, 1789 und 1790 war es, daß Mozart Arbeiten unternimmt und verfolgt, deren Zweck dahin geht, ihn tief in die Geheimnisse der Manier Händel's einzuweihen, einer der ersten unter den Doctoren des in die Harmonie übersetzten christlichen Wortes. In eben diesem Jahre 1789 kommt unser Heros auch nach Leipzig und hört dort zufällig die Motetten von Bach, jene Musik aus der Etwas zu lernen war. Er lernte in der That und zwar so viel, daß zwei Experten, deren Autorität ich so glücklich bin anführen zu können, Rochlitz und der Abt Stadler, die Spuren dieses gründlichen Studiums der Vocalmusik Bach's, der erste im Requiem, der zweite in der Zauberflöte bezeichnet haben. Ohne mich mit solchen Richtern messen zu können, fürchte ich nicht, meinerseits nach der Durchsicht der Partitur des Messias und nach Stadler's Ausspruche selbst, zu bestätigen, daß eine der zahlreichen und außerordentlichen Bedingungen, unter welchen einem Sterblichen vergönnt seyn konnte, das Requiem hervorzubringen, mehr das Studium Händel's als Bach's war. Erst im Jahre 1791 sollte Mozart das Requiem componiren und sterben!

Cosi Fan Tutte.

Opera buffa in zwei Acten.

Das Jahr 1790 war eines der unglücklichsten und bewegtesten in Mozart's Leben. Es war auch eines der wenigst productiven in seinen classischen Jahren. Der autographe Katalog zeigt unter diesem Datum nur fünf Originalwerke, unter denen *Cosi fan tutte, osia la Scuola degli Amanti* das Beträchtlichste ist.

Um die Musik dieser Oper würdigen, um ihre Schönheiten und relativen Unvollkommenheiten beurtheilen zu können, sind wir genöthigt, von einem Libretto zu sprechen, das unter aller Kritik ist. Das Gedicht von *Cosi fan tutte* ist eine Art von Lehrfabel in Form eines Drama's; eine umgekehrte Lehrfabel, in der man glauben könnte, daß ein vierfüßiger Moralist die Individuen unserer Gattung sprechend und handelnd aufführe. Die Moral ist die, daß alle Frauen betrügen, wenn sie Gelegenheit dazu finden. Die Fabel ist folgende: Zwei Officiere, Ferrando und Guglielmo, der eine Tenor, der andere Bariton, lieben zwei Schwestern Fiordilidgi und Dorabella, erste und zweite Sängerinnen. Diese vier Herzen haben sich nach entgegenstehender Stimmlage verbunden, denn der Bariton liebt die Prima-Donna und die Se-

conda-Donna wird von dem Tenor geliebt. Man wird sogleich sehen, daß, wenn der Musiker diese nicht zusammenpassende Bande knüpfte, er sich nur in soweit dem Scheine nach von dem Gebrauche entfernte, um der That nach nur darauf zurückzukommen. Die Liebhaber glauben an die Treue ihrer geliebten Gegenstände; aber ein Freund derselben, Don Alfonso, glaubt nicht daran, weil er Philosoph ist, und er ist darum Philosoph, weil er nicht daran glaubt; Alfonso's ganze Weisheit besteht darin. Die jungen Leute, welche die Worte des alten Mannes ärgern, bieten ihm eine Wette an. Der alte Mann geht darauf ein, und übernimmt es, die Probe zu leiten, welche die Wette entscheiden soll. Die Officiere geben vor, den Befehl erhalten zu haben, abreisen zu müssen; sie reisen ab und kommen gleich darauf verkleidet wieder zurück. Andere Uniformen und falsche Bärte verändern sie so vollkommen, daß die beiden Schwestern sie durchaus nicht erkennen und als Fremde ihnen den Zutritt in ihrem Hause gestatten. Sobald die unbesonnenen Wetter sich bei ihren Schönen eingeführt haben, beginnt der Angriff sogleich. Nur muß ich bemerken, daß, damit die Wechselfälle des Kampfes interessanter würden und man sich nicht der Langeweile ausgesetzt sieht, bereits vollkommen gemachte Eroberungen von Neuem nochmals anfangen zu müssen, unsere Krieger beschloßen, die Rollen zu vertauschen. Der Tenor wendet sich mit seinen Bewerbungen an die Prima-Donna; der Bariton an die Seconda-Donna, auf welche Weise Alles in die gewohnte musikalische Ordnung zurückkehrt. Die ersten Subjecte treiben sich zusammen in ihren Duetten, in den Ter-

zen und Sexten herum. Die zweiten machen es ebenſo. Nachdem die Erklärungen von allen Seiten erfolgt ſind, folgen die in dieſen Arten von Romanen vorhergeſehenen Sätze ſtufenweiſe; großer Aerger und heftige Vorwürfe, allmählige Beruhigung, Mitleiden, Verzeihung, Liebe für Liebe endlich, und doppelte Heirath. Sobald der Philoſoph ſeine Wette gewonnen hat, nehmen die Officiere ihre Bärte ab und geben ſich zu erkennen; ſie verzeihen ihren Geliebtinnen, daß ſie Frauen geweſen ſeyen, und es aus dieſem Grunde wie: „Alle gemacht zu haben," was ſehr logiſch iſt, worauf Jeder ohne Widerſtreit, das in Beſitz nimmt, was ihm durch das Vorrecht des Alters zukam. Ferrando und Dorabella, Guglielmo und Fiordilidgi werden ſo glückliche Eheleute, als wenn ihre Liebe ſich nie gekreuzt hätte. Der Dichter blieb Ariſtoteles getreu; denn alle dieſe ſchönen Dinge gehen in weniger als vierundzwanzig Stunden vor.

Man überſehe nicht, daß ſich in dieſem Haufen von Flachheiten auch nicht ein Wörtchen zum Lachen vorfindet. Da iſt auch gar nichts komiſch, ſondern Alles nichts weiter als dumm. Es iſt klar, daß ein ſolches Libretto kaum den literariſchen Werth eines *Turco in Italia* und der *Italiana in Algeri* erreicht, zwei Stücke, in welchen der gänzliche Mangel an Geiſt ſich eben durch die ungeheure Extravaganz, durch eine Menge plumper und burlesker Caricaturen ausgleicht, und welche nur Roſſini's Muſik und das treffliche Spiel eines Buffo genießbar machen können. In *Così fan tutte* iſt von all' Dem, ſelbſt in dieſer Beziehung, nichts zu finden. Das einzige Komiſche in dieſem Stücke iſt ein jun-

ges Mädchen, Deſpina, das Kammermädchen der Fräuleins, welche als Arzt und Notar erſcheint, und welche die Fräuleins, ſtets taub und blind, für einen Arzt und Notar zu halten nicht ermangeln. Ein junges Mädchen als Urkunden- und Receptenverfertiger verkleidet! warum ſollte man einen ſolchen Verſuch der Dummheit am Ende nicht ebenſo bewundern als den Verſuch des Genies. Der Arzt und Notar waren in dem Plane des Dichters durchaus nothwendig. Es mag ſeyn, was wäre aber dann natürlicher geweſen als Don Alfonſo dieſe doppelte Rolle oder doppelte Aufgabe anzuvertrauen, welche ſo ganz mit ſeiner Philoſophie und den lateiniſchen Sentenzen, die er vorbringt, übereinſtimmen. Mit dieſer ganz einfachen Aenderung wären ganz augenſcheinliche Vortheile verbunden geweſen. Erſtens hätte der Umſtand, daß ein Mann an die Stelle einer Frau in Männerkleidern gekommen wäre, die materielle Täuſchung gerettet, ohne welche ein Effect auf der Bühne unmöglich iſt; zweitens hätte Don Alfonſo Gelegenheit gefunden ſich öfter, als es der Fall iſt, auf der Scene, ſowohl als Buffo-Sänger wie als Schauſpieler zu zeigen. Die ganze Oper hätte dadurch gewonnen. Wir wiſſen, welch' lächerliches und elendes Schauſpiel es in einer Opera ſeria iſt, eine Frau mit Schnurrbart, Hut auf dem Kopfe und einem Actenſtoße unter dem Arme zu ſehen. Hier findet man wenigſtens eine muſikaliſche Entſchädigung für die dramatiſche Abgeſchmacktheit. Man hört häufig ſehr ſchöne, ſehr melodiſche und ſehr gut geſungene Arien des Contralts; aber eine Frau in der Perrücke eines Doctors taugt in einer Opera buffa zu nichts. Die hohen

Stimmlagen geben ſich durchaus nicht zu muſikaliſchen Buffonnerieen her, und die ſtark aufgetragenen Caricaturen paſſen ebenſowenig für das Spiel einer Schauſpielerin.

Gehen wir zu den Charakteren des Stückes über, wenn überhaupt welche vorhanden ſind. Zuerſt hat der Dichter aus Ferrando und Guglielmo, Fiordilidgi und Dorabella zwei Exemplare gemacht. Sie ſind nichts Anderes als Doubletten. Dieſes vierblätterige Kleeblatt verbindet ſich, macht gemeinſchaftliche Fortſchritte, verwickelt und entwickelt ſich mit ſo vieler Regelmäßigkeit und Symmetrie, daß deren Scenen beinahe den Figuren eines Contretanzes gleichen. Hier ſieht man die Herren auf einer Seite, die Damen ihnen gegenüber auf der andern. Zwei Texte reichen immerwährend für alle vier Perſonen aus. Es ſind dies die Enſembleſtücke. Dort ſieht man ein Paar, Herrn und Dame einen Pas de deux ausführen, während das andere Paar, welches denſelben Pas zu machen hat, hinter den Couliſſen zu warten hat. (Die Duette zwiſchen den verſchiedenen Stimmen und auf zwei Texte.) Später ſieht man die Herren allein; noch ſpäter die Damen allein; nicht mehr ſich gegenüber, ſondern nebeneinander, d. h. Duette auf dieſelbe Worte ſingend! Iſt der Contretanz zu Ende, ſo bieten die Cavaliere ihren Damen die Hand und die Damen nehmen die Hand ihrer Cavaliere und laſſen ſich von ihnen auf ihre Sitze führen. In Wahrheit die vier Perſonen ſind ſo gut charakteriſirt, daß wenn Fiordilidgi ihr Kleid an Dorabella überließe, die ältere die jüngere Schweſter und umgekehrt würde, und wenn Ferrando ſeinen blonden Schnurrbart gegen den ſchwarzen Schnurr-

bart vertauſchte, er nahezu mit ſeinem Cameraden auch die Seele wechſeln würde. Als beſondere Individualität bleiben jetzt nur noch der Philoſoph und Despina übrig. Der Eine iſt als lyriſcher Charakter eine völlige Null; die Andere hängt mit dem Drama nur durch die abgeſchmackte Verkleidung zuſammen, von der ſo eben die Rede war. Beide empfehlen ſich aber dadurch, daß Jedes derſelben wenigſtens eine Seele und einen eigenen Willen hat, und weil ſie die Angel ſind, um die ſich das ganze Stück dreht. Vermöge des vereinten Genius des Philoſophen und der Soubrette, deren Verbindung muſikaliſch ein drittes Paar hervorbringt und zu ſechsſtimmigen Enſembleſtücken Veranlaſſung gibt, kommt da und dort ein wenig Handlung und Bewegung in die Geſchichte. Mag dieſelbe auch jeder Wahrſcheinlichkeit entbehren, was liegt daran; fand doch Mozart Gelegenheit, ein Sextett und die beiden Finale's daraus zu machen, wodurch er ſich einen Triumph und dem Dichter Abſolution zuſicherte.

Es finden ſich alſo in dem Libretto, wie man ſieht, weder geſunder Menſchenverſtand, noch wirkliche Handlung, noch Leidenſchaften, noch Charaktere, noch ſelbſt Buffonnerieen vor, welche man ſo unterhaltend hätte machen können, als wie die allergewöhnlichſten Caricaturen der italieniſchen Oper. Nichts als die nackte, reine Dummheit, ein vollſtändiges Nichts für den Componiſten. Auf was wird er alſo ſein Gebäude aufführen? Es lag wenig lyriſcher Stoff in Figaro, aber dieſer enthielt vielen Geiſt, und in Ermangelung von Gefühl bot der Geiſt einem Muſiker, der ſo vielen Geiſt wie Mozart beſaß, koſtbare Hilfsquellen. In *Così fan tutte*

iſt gar kein Geiſt und noch weniger Gefühl als in Figaro zu finden, weil die Liebe darin wie eine immerwährende Lüge, wie eine plumpe Ironie behandelt iſt, und weil mit Ausnahme der Liebe keine andere Leidenſchaft ſich zeigt. Es iſt klar, daß wenn Mozart dieſen Rahmen mit der Achtung hätte ausfüllen wollen, die er gern der Arbeit ſeiner Dichter angedeihen ließ, wenn er vor Allem nach der dramatiſchen Wahrheit in einem Drama geſucht hätte, wo Alles gänzlich falſch iſt, ſo wäre von zwei Dingen Eines geſchehen. Mozart hätte entweder das Gedicht uncomponirbar gefunden und hätte es liegen laſſen; oder er hätte ſchlechte Muſik, eine Partitur ohne Geiſt und Seele machen müſſen, was für ihn wieder eine andere Unmöglichkeit geweſen wäre. In dieſem ſchwierigen Dilemma that unſer Heros aus Noth, was die italieniſchen Componiſten aus Gewohnheit und Syſtem thun. Er behandelte den Text leichthin und ſchien ihn zuweilen ganz zu vergeſſen. Wir behaupten aber nichtsdeſtoweniger, daß die zahlreichen Abweichungen vom Sinn, oder vielmehr von dem poetiſchen Unſinn in der Muſik von *Così fan tutte*, nicht von derſelben Art ſind, als wie der Widerſinn, den man ſo häufig Roſſini und ſeinen Nachahmern zum Vorwurfe macht. In den Opern der neuen italieniſchen Schule gibt es eine Menge Stücke, die grell mit der Situation abſtechen, die gerade das Gegentheil von dem ſagen, was die Worte ausdrücken, zum Beiſpiel: muntere Cabaletten bei einem Todesurtheile; ein Gebet zum Gotte Israel's im Gewande einer verliebten Klage; oder eine Sündfluth von Rouladen, welche ſtatt Thränen bei dem Leich-

name eines geliebten Gatten vergossen werden ꝛc. ꝛc. Nein, auf diese Weise ist der Text von *Cosi fan tutte* nie parodirt. Die Musik, das ist wahr, stimmt nicht immer mit dem Geiste der Situationen und mit den Gefühlen der Personen überein, so wie sie der Dichter gegeben hat; aber sie widerspricht ihnen nie geradezu; sie gibt ihnen nur eine verschiedenartige, aber zartere, mannigfaltigere, dramatischere und mehr lyrische Auslegung, die sich aber streng genommen gar wohl mit den positiven Gedanken des Sujets verträgt. So ging die erste Sorge des Componisten dahin, wie natürlich, den doppelten Personen ihre Doppelgestalt zu nehmen. Unter seiner Feder ist Ferrando ein anderer Mensch wie Guglielmo, Dorabella, die jüngere Schwester, von ihrer ältern sehr verschieden geworden. Der Bariton nimmt zum Beispiel die Sache von der philosophischen Seite und amusirt sich dabei. Er unterwirft sich willig Alfonso's Axiomen und für ihn ist die Prüfung nur ein Spiel. Das Geplauder herrscht in Allem vor, was er singt, allein oder mit Dorabella zusammen. Bei dem Tenor verhält es sich nicht so, der zugleich leidenschaftlich und flüchtig, eifersüchtig und romantisch, folglich ein durch und durch musikalisches Geschöpf ist. Der Verrath seiner Geliebten trifft ihn tief und uns auch. *Je sento che ancora quest'alma l'adora*, welch' rührende Melodie, welch' wahre Leidenschaft. Ja, aber andere Melodieen in dem Duett: *Fra gli amplessi*, die auf diese Arie folgen, beweisen ebenfalls, daß Ferrando, selbst verführt, während er die Rolle des Verführers spielt, nicht mehr an die verlorene Wette denkt. Weit entfernt, er wünscht sich Glück

zu einem Unglücke, das ihm so süße Tröstungen verschafft; er macht sich daran, Fiordilidgi ebenso herzlich zu lieben, wie er die Andere geliebt hatte. Diese Scene ist nicht die einzige, in welcher Mozart die Wahrheit des Gefühls gegeben hat, statt der Parodie desselben wie der Text es vorschreibt. In wie vielen Beziehungen hätte das Werk gewonnen, wenn diese innere Modification der Charaktere auf die Ereignisse des Stückes selbst ihren Einfluß hätte üben können. Es wäre aus der Partitur ein anderes Drama hervorgegangen. Die jungen Leute, welche ihre Geliebtinnen in die Falle bringen wollen, müßten mit ihnen selbst hineinfallen. Da das ein Unrecht auf beiden Seiten wäre, so würde auch gegenseitiges Verzeihen nothwendig. Man würde sich gestehen, in der ursprünglichen Wahl sich getäuscht zu haben; man fände, daß die Secunda-Donna für den Bariton geschaffen sey, und daß der Himmel in Einklang mit den Anforderungen der Musik, dem Tenor die Prima-Donna bestimmt habe; der Philosoph erntete den Dank und würde für den großen Dienst, den er Allen erzeigt hat, bezahlt, und die Prüfung endigte mit einem Tausche auf gütlichem Wege zwischen den Heirathslustigen. Die Oper hieße nicht mehr: *Cosi fan tutte,* sondern *Cosi fan tutti;* immerhin ein Gemeinplatz, ein schlechtes Sprichwort, aber auf eine weniger einfältige, wenn nicht auf eine weniger abgeschmackte Art dramatisirt, und die Entwickelung wäre auf eine Weise vor sich gegangen, welche das Stück nicht unter der Last seiner unglaublichen Flachheit erdrückt hätte.

Ebenso wie die Liebhaber zeichnen sich auch die jungen

Damen in der Musik durch geschickte Nuancirungen und geistreiche Contraste aus. Hinsichtlich der Fiordiligi ist Mozart selbst bis auf einen gewissen Grad in die Ansichten des Dichters eingegangen. Er hat die Prima-Donna mit einem demüthigen Ernste behandelt, der offenbar nur Spott ist. Ihre Arien, welche ganz nach dem Zuschnitte der altitalienischen Bravourarien gemacht sind, haben heute noch das dramatische Verdienst, sich vermöge ihrer Form, voll Ostentation und Parade, der gezierten Sprache des Sprödethuns und der Gefallsucht anzupassen. Man höre diese Prinzessin, die fortwährend auf dem Paradepferde ihrer Grundsätze sitzt, sich unter Trompetengeschmetter für eine unbesiegbare Veste, für das Gibraltar der Treue erklären. *Come scoglio immota resto.* Man höre wie diese hohe Stimme sich anstrengt, um die dem Contralt vorbehaltenen Corden herauszubringen, wodurch sie eben ihre wenige Tiefe verräth; wie sie hernach in einem Satze an das entgegengesetzte Ende der Stimmlage springt, sich in prunkvollen Rouladen zeigt, wie sie endlich zu sagen scheint: „Da seht Ihr, wer ich bin und was ich vermag; schnell zu meinen Füßen Sklaven!“ Die Gefallsüchtige hält sich für erhaben, wenn sie an das Lächerliche streift. Die andere Schwester ist von ganz anderer Beschaffenheit; leicht entzündlich, wenig Werth auf das Ceremoniel der Präliminarien legend, flüchtig aber offen und natürlich, ein Mädchen das heftig liebt, so lange es liebt; eine jener italienischen Damen, mit einem Worte, die dem Portier befiehlt, den Freunden des Hauses zu sagen: die Signora nimmt weder heute, noch morgen, noch die ganze Woche

Besuche an: die Signora ist innamorata (verliebt). Mit diesen vortrefflichen Eigenschaften singt Dorabella immer wahr, mag sie sich betrüben oder sich freuen. Sie verbirgt es nicht wie glücklich sie ist, in dem Duett das halb sentimental und halb scherzhaft ist: *Il core vi dono;* ebenso verhehlt sie ihren Schmerz und ihre Thränen in der Arie: *Smanie implacabili*, eine der schönsten Arien, wenn nicht die schönste des Werkes. Auf diese Weise hat Mozart zwei Paare Marionetten in vier lebende Personen umgewandelt.

Sehen wir nun, was er für Don Alfonso und seine Verbündete, Despina, gethan hat. Der Philosoph hatte in einer komischen Oper dasselbe Unrecht wie Figaro, der vernünftige oder wenigstens der für vernünftig gehaltene Mensch des Stückes zu seyn, und das noch größere Unrecht sich für die Ereignisse nur in seiner Eigenschaft als Wettender zu interessiren. Der Dichter hat ihm zwei Arien-Texte gegeben, welche seine lyrisch-dramatische Nullität nicht heben konnten, weil sie das moralische Wesen des Individuums nicht berühren. Beide sind sehr kurze Cavatinen, welche Mozart nur durch das Quartett begleiten läßt, und über die wir nichts zu sagen wissen, als daß die eine aus FMoll, die andere aus CDur geht, und daß diese mit einer Pointe endigt, wie ein Vaudeville-Vers, aber wohl verstanden mit einer musikalischen Pointe. Wenn Alfonso zu den Verliebten sagt: *ripetete con me: così fan tutte*, so wiederholen alle im Chore das verwünschte Sprichwort, in langsamem Tempo und in vereinzelten Accorden, welche in einer Cadenz des Choralgesanges endigen, der ebenso originell wie geistreich ist.

Gibt es etwas Erbaulicheres als die Moral des Stückes, die in ſeinem Titel zuſammengefaßt iſt? — In Ermangelung eines ſpeciellen Rahmens, in welchen man das Bild Alfonſo's hätte faſſen können, hat ihn der Muſiker ſehr glücklich in den Enſembleſtücken, durch einige humoriſtiſche Striche charakteriſirt. Das erſte Quintett, das Sextett und die Finale's erheben den Philoſophen, dem Texte zum Trotze, zum Range einer nach der Natur copirten Individualität. Jedermann hat wohl ſchon in der Welt, wir ſprechen nämlich von der großen Welt, einige jener alten Männer getroffen, welche ſich den Damen und jungen Leuten angenehm und nützlich zu machen verſtehen, mit denen ſie gewöhnlich umgehen; Paraſiten mit poſſenhaften Sentenzen, Orakel der Boudoirs, Rathgeber junger Thoren, ſelbſt veraltete und lächerliche Thoren, welche eitler Weiſe den Aushängſchild einer gezwungenen Weisheit vor ſich hertragen und die Trauben für zu ſauer erklären, während ſie doch lüſtern nach dem Weinſtocke ſehen. Alfonſo gehört dieſer ſpaßhaften Spielart des Menſchengeſchlechtes an, über die man ſich noch mehr luſtig machen würde als über unentzündliche Greiſe, wenn dieſen zuweilen nothwendigen Geſchöpfen, eben weil ſie zu nichts gut ſind, nicht gewöhnlich ein ſpöttiſcher Geiſt und ſchlagende Antworten zu Gebot ſtünden. Man begreift, daß ein ſolcher Charakter beſſer in die geſprochene als in die geſungene Komödie paßt; Mozart hat aber mehrere Züge mit vielem Geiſte und Gewandtheit aufgefaßt, wie unter Anderm die Zuverſichtlichkeit und den frivol dogmatiſchen Ton unſeres poſſenhaften Doctors, welche ſich in dieſem Satze im erſten

Quintett aussprechen: *Saldo amico finem lauda.* Im Allgemeinen athmet Alfonso's Parthie, in den Scenen mit Handlung eine boshafte und unterdrückte Freude, die von herrlich komischer Wirkung ist. Ist es das Vergnügen, welches aus einer Mystification für den entspringt, der sie erfindet und leitet, oder ist es das wahre Vergnügen des Weisen, der sich an den beiden Paaren dafür rächt, daß er selbst weder jung noch liebenswürdig mehr ist? Darüber sagt der Text nichts. Wir können also die eine oder die andere Auslegung zulassen, oder alle beide zugleich.

Die meisten unserer Bemerkungen lassen sich auch auf Despina anwenden. Auch sie hat kein persönliches und directes Interesse an den Ereignissen des Drama's; aber sie besitzt einen Soubretten-Charakter, ein Talent für die Intrigue, welches sich in seinen Werken gefällt; die Bosheit eines jungen Mädchens, welche der tückischen Bosheit des alten Mannes gegenübersteht; endlich hat auch sie, wie ihr Partner eine große lyrische Wichtigkeit in den mehrstimmigen Scenen. Despina's Arien, deren sie zwei hat, bestehen aus Ausfüllungstexten, wie man sie in einer Menge italienischer und deutscher Opern findet, banale und nichtssagende Reflexionen, welche der Componist den untergeordnetsten Subjecten anzupassen hat. Eine Aufgabe die stets anwidert und selbst in Verlegenheit setzt. Was soll man auf Worte machen, die nichts sagen, für Sänger, die kaum zu singen wissen und für ein Auditorium, das nicht zuhört? In der That, ich habe immer Mitleiden mit einer zweiten und dritten Sängerin, wenn das Ritornell ihres Stückes anfängt. So sehr man

aber auch dieſe Opfer beklagt, ſo kann man nicht immer der anſteckenden Heiterkeit widerſtehen, welche das Publikum ergreift, wenn das Opfer heraustritt, das manchmal majeſtätiſch auf den Brettern einherſchreitet ohne gehen zu können; zuweilen auch unbeweglich und unentſchloſſen die Augen gen Himmel ſchlägt, wie um dieſen um etwas Stimme anzuflehen, dann eben dieſe Augen mit flehendem Ausdrucke auf den Orcheſter-Dirigenten richtet, wie wenn der Bogen desſelben für ſie ſingen könnte. Man lacht, und wenn man mich fragt warum, ſo weiß ich keine andere Antwort, als weil es ſelten iſt, daß die Maeſtri für eine dritte Sängerin zu ſchreiben, oder mit anderen Worten die Stimme zu entbehren wiſſen. Es iſt aber auch nicht leicht, wird man mir erwidern. Leicht nicht, aber möglich, was Despina's Arien beweiſen, die Niemand zum Lachen bringen, aber Jedermann gefallen werden. Beide haben daſſelbe Tempo, Allegretto, denſelben Rhythmus, in ſehr markirten Sechsachteln, und denſelben Charakter von Leichtigkeit und Schelmerei, eine fließende klare und namentlich unfehlbare Muſik, ſowohl für die Sängerin und das Orcheſter, als für die Dilettanten, welche die Gewohnheit haben an der Ausführung Theil zu nehmen, die Einen, indem ſie die Melodie trällern, die Anderen, indem ſie einfach den Tact ſchlagen. Wenn es etwas Leichteres gibt als die Arien der *bella Despinetta*, ſo ſind es die von Guglielmo, dem Bariton; aber dort ſtreift, wie wir geſtehen müſſen, die Leichtigkeit an die Trivialität. Stücke wie: *Donne mie la fate a tanti* und *Non siete ritrosi*, ſcheinen von gar zu armſeligem Styl ſelbſt für die Buffo-Oper.

Zwei bereits genannte Arien, *Smanie implacabili* und *Io sento che ancora* sind, meiner Ansicht nach, die einzigen wahrhaft schönen, die sich in *Così fan tutte* finden. Sie sind die einzigen, deren Texte einem etwas guten lyrischen Stoff dem Componisten lieferten. Die erste drückt den Schmerz aus, welchen Ferrando's Abweise bei Dorabella erweckt, was sehr natürlich ist, da er ihre erste Liebe ist, und noch Niemand da war, der sie hätte trösten können. Diese Arie aus EsDur, Allegro agitato $^4/_4$, ist voll Ausdruck und Adel, von feuriger Declamation, vortrefflich modulirt, und zeichnet sich unter Anderm durch einige Gänge einer Art von trefflichen Dialogs zwischen der Stimme und der Flöte, durch das Fagott in der Octave verstärkt, aus. In der andern Arie, welcher ein bewunderungswürdiges instrumentirtes Recitativ vorangeht, sehen wir Ferrando die Untreue eben dieser Dorabella beklagen, die er noch liebt, was nicht weniger natürlich ist. *Io sento che ancora quest'alma lodora; io sento per essa le voci d'amor.* Das war Etwas, was Mozart begreifen mußte, und was ihm einen so herzlichen Gesang, voll Leidenschaft und Zärtlichkeit einflößen konnte. Eine ganze innere Revolution geht vor, die Liebe hat über das gerechteste Rachegefühl den Sieg davon getragen, wenn diese leidenschaftlichen Sätze, welche man anfangs aus Es und mit Begleitung des Clarinetts gehört hat, unerwartet aus C, durch die Oboen wieder zum Vorschein kommen und zwar unter einem neuen Colorit und zugleich mit dem Glanze der neuen Tonart. *Maestro caro!* Du mußtest vielleicht, gleich Vielen unter uns, welch' neue

und unwiderstehliche Reize der Verrath einer geliebten Frau verleiht, und wie man gerade in jenen gräßlichen Augenblicken, in denen man ernstlich mit sich zu Rathe geht, ob man ihr nicht das Leben nehmen soll, am Allergeneigtesten ist, das seinige für sie daran zu setzen.

Die anderen Arien der Oper, die zwar im Allgemeinen angenehm und melodisch sind, erscheinen mehr oder minder schwach an Ausdruck, und erheben sich nur etwa durch die Instrumentation etwas über den italienischen Musikstyl, der vor Rossini in der Mode war.

Dieser Styl herrscht ebenfalls in den Duetten von *Così fan tutte* vor, nichtsdestoweniger bemerkt man aber doch an einigen die Löwenklaue. *Ah guarda sorella* z. B. ist ein ganz Mozart'scher Gedanke. Dorabella, welche auf den Intervallen des tonischen Accord's, ADur, steigt, erreicht das hohe E, welches sie neun Tacte lang aushält, während welcher Fiordilidgi einen contrapunctischen Gang in den tiefen Tönen ihrer Stimmlage ausführt. Gleich darauf wiederholt sich der Satz umgekehrt in den Stimmen; weil aber Fiordilidgi eine Quarte höher angefangen hat, so gelangt sie auf demselben Wege zum hohen A, was den contrapunctischen Gang um eben so viel erhöht und den Ton D herbeiführt. Der erste Sopran berührt auf diese Weise die Grenzen der doppelten Octave von A bis A, während der zweite stets die Mitte einnimmt! So einfach diese Combination auf dem Papiere erscheint, so großartig, anmuthig, originell und voll Kühnheit ist deren Effect. Wenn diese Passage gut ausgeführt wird, so kann sie nie verfehlen, die Zuhörer zu elek-

triſſiren. Das große Duett zwiſchen dem Tenor und der Prima-Donna bietet zwar keinen muſikaliſchen Gedanken ſo ausgezeichneter Art, aber der Reiz ſeines Ausdrucks und der Lieblichkeit ſeiner durchaus italieniſchen Melodieen ſchmeicheln dem Ohre. Wir erinnern an das Solo des Tenor's: *Ed io di dolore meschinello io mi moro*, jenes Geſangs in Minore, der die Worte ſo gut ausdrückt, daß man dieſelbe entbehren könnte; und an die rührende Antwort auf den Intervall des verminderten Septimen-Accord's: *Cedi cara;* und an jene leidenſchaftliche Trunkenheit, welche unwiderſtehlich im Majore des Larghetto $^{9}/_{4}$ hervorbricht; endlich an das ſchmachtende ſich Gehenlaſſen, welches der Charakter des letzten Tempo's, Andante, iſt, wenn der Widerſtand nach und nach aufhört, und die Stimmen ſich mehr anſchließend, abwechſelnd in Terzengängen und in mit Fiorituren geſchmückten Nachahmungen, ihr Entzücken vermiſcht mit *abbraciamci caro bene* ausdrücken. Um die Situation vollendet zu machen, hatte Mozart nicht nöthig, zu den Steigerungen einer Cabalette ſeine Zuflucht zu nehmen. Er führte ſie ſo aus, wie ſie die Natur von ſelbſt macht, vermittelſt einer innigen und lang dauernden Begeiſterung, Herz am Herzen, Mund am Munde. Die Muſik iſt in dieſem Falle nichts Anderes als die beredte Pantomime der Wirklichkeit in Fällen dieſer Art.

Wenn man die Enſembleſtücke prüft, ſo findet man die einen ziemlich mittelmäßig, während andere die volle Bewunderung des Leſers oder Zuhörers in Anſpruch nehmen. Das Libretto erklärt dieſen Unterſchied. Die ſchwächſten Stücke ſind die der Converſation, die ſo unſinnig iſt, als man ſie

nur erdenken kann. So finden sich gleich Anfangs drei Terzette hinter einander zwischen denselben Personen, was schon an und für sich ein Fehler ist, den der Componist hätte verbessern sollen. Er that es nicht; aber das Schlimmste daran ist, daß alle drei Nummern, so wie das Recitativ, das dazwischen liegt, sich um einen elenden und sehr nichtigen Streit drehen. Unsere Geliebtinnen werden uns treu bleiben. — Nein, sie werden Euch nicht treu bleiben. — Wohlan, wetten wir. — Wohlan, ich wette. — Nun, was geht das mich an, wird Mozart gedacht haben. Die großen Schönheiten des Werkes dagegen finden sich beinahe alle in den Scenen der Handlung, in den Quintetten, im Sextett und in den Finale's. Hier handelte es sich nicht darum den Sinn den Worten genau annähernd oder gleichbedeutend zu geben, da diese keinen für die Musik hatten; da gab es Situationen, Bewegung, ein motivirtes und bestimmtes Wollen, einen Zweck zu erreichen, mit einem Worte eine fortschreitende Handlung, welche, abgesehen von der Ungereimtheit der Mittel, die man ersann, um sie auszuführen, dennoch für den Musiker günstig war. Nehmen wir das Sextett als Beispiel. Die Liebhaber haben, nachdem sie sich verkleidet, Despina gefunden, die mit im Complot ist. Man scherzt über ihren Anzug. Darüber kommen die Fräuleins, welche einen großen Unwillen an den Tag legen, daß sie ihre Kammerjungfer sich mit Leuten dieser Art unterhalten sehen, während sie selbst die *padrone* in Betrübniß und Thränen sind. Die Fremden entschuldigen sich bei diesen Damen, indem sie sagen: daß sie nur darum aus fernen Lan-

den gekommen sehen, um sich ihnen zu Füßen zu werfen und sie anzubeten. Diese Rechtfertigung wird nach Verdienst aufgenommen. Der Zorn der Damen vermindert sich sehr in der Musik, das heißt in der Wirklichkeit, und steigert sich in Worten, in einem für Novizen erschreckbaren Verhältnisse. Unsere Offiziere, die augenscheinlich Novizen sind, singen Sieg, während Despina und der Philosoph bei Seite sich weit richtigeren Reflexionen über diesen Aufwand von Zorn überlassen: *Mi da un poco di sospetto quella rabbia, quel furor.* Da alles dieß ziemlich musikalisch ist, so wurde das Sextett eine Composition voll Schönheit, bewundernswerth durch Melodie und Harmonie und ebenso als dramatische Scene. Das Finale des ersten Actes war noch viel musikalischer. Auf allen Puncten in dem Sextett geschlagen, entwerfen die Verbündeten einen neuen entscheidendern Angriffsplan. Ferrando und Guglielmo erscheinen bei ihren Damen als Beute, die im Begriffe stehen, in die andere Welt zu gehen, und bitten um die Gunst eines letzten Lebewohls. Sie haben Arsenik genommen und müssen sterben. Großer Schrecken! Der Arzt kommt herbei, magnetisirt die Sterbenden, bringt sie in's Leben zurück, und kaum sind sie dem Leben wiedergegeben, so verlangen sie zur Vervollständigung ihrer Herstellung einen Kuß. Der Doctor verordnet diesen Kuß als herzstärkendes Mittel. Alfonso fordert die Damen zum Mitleiden auf; diese meinen aber, der Augenblick, mitleidig zu seyn, sey noch nicht gekommen, weil das wahre Mitleiden sich immer ohne Zeugen zeigt. Sie gerathen also auf's Neue in Zorn und zwar aus Leibeskräften. Während sie alle

Arten von Verwünſchungen und Drohungen ausſtoßen, laſſen die Anderen Wünſche laut werden, daß dieſes ſchöne Feuer ſich bald in eine verliebte Flamme verwandeln möge. Der Vorhang fällt.

Mozart hat in dieſem Finale alle Intentionen des Libretto angenommen, trotz der großen Schwierigkeit, die darin liegt, ſie zu erfüllen. Die Miſchung des Gefühls und der Ironie, der Wahrheit und der Verſtellung, des Sprödethuns und der Liebe, des Schreckens, welche von einer Seite ſich unverholen kund gibt, und einer ſchlecht verhaltenen Lachluſt von der andern Seite, lauter Dinge, die ſich nothwendiger Weiſe in Situationen dieſer Art vorfinden mußten, hat die Muſik mit einem Fond köſtlicher Munterkeit vereinigt und vermiſcht. Nie vielleicht verbarg ſich die Mozart'ſche Arbeit unter ſo vielem Angenehmen; nie war die Manier des Componiſten blumiger und einſchmeichelnder. Wenig Declamation und viel Geſang, eine Melodie, welche, nach einem Bilde der Alten, wie Milch und Honig fließt, eine Begleitung, welche eine Feenhand geſchmückt zu haben ſcheint, einen unerſchöpflichen Wohlklang, Glanz, Feuer und überall einen klaren leicht faßlichen Sinn. Eine faſt Roſſini'ſche Muſik. Ja, aber dieſe üppige Muſik, welche nur dazu gemacht zu ſeyn ſcheint, die Sinne zu ergötzen, und welcher man keine poſitive Anwendung zutraut, gehorcht nichtsdeſtoweniger, mit bewunderungswürdiger Gelehrigkeit allen Bewegungen, allen Intentionen des Drama's, und wir haben geſehen wie mannigfaltig und verwickelt die Beziehungen der Perſonen unter ſich ſind. Es muß folglich Ueber-

legung, Berechnung und selbst Etwas von der alten Wissenschaft in den Finale's und anderen analogen Stücken in unserer Oper sich vorfinden. Es findet sich allerdings und zwar viel davon vor, und Niemand von uns zweifelt daran, meine Herren orrocchianti des italienischen Theaters. Man sehe ein Wenig nach; der polyphonische Styl, jenes Ungeheuer mit unverträglichen Stimmen, der einem in den Fugen die Nerven so grausam angegriffen hat, tritt einem hier mit heiterer Miene und in einem Aufputze der höchsten Eleganz entgegen, daß man ihn gar nicht erkennt und ihm, wie einer Cabalette freundlich die Hand entgegenstreckt. Man gebe Acht, der kanonische Contrapunct, jener Störefried des musikalischen Genusses, auch er findet sich vor mit seinen krummen Gängen, seinen Synkopen, seinen Retardationen und anderen ungefälligen Dingen, deren Namen man nicht einmal weiß. Man beruhige sich aber; in diesem Falle thut er den Ohren nicht weh; es finden sich keine rauhen und ungenießbaren Mißklänge vor. Der Contrapunct ist zu Zucker und Honig geworden, um dem Zuhörer zu gefallen.

Ich wünsche die Aufmerksamkeit meiner Leser auf einige Stellen der beiden Finale's zu lenken, wo sie am Besten sehen können, wie unser Heros es verstand, die Wissenschaft populär zu machen, indem er stets klar und melodisch, leicht und wahr blieb, und den Dramatisten und den Contrapunctisten mit den reinsten Ueberlieferungen des italienischen Gesangs in Einklang brachte. Wir sind an dem dritten Abschnitte des ersten Finale's, Allegro EsDur: ***Già che a morir vicini sono quei meschinelli.*** Die jungen Damen, bereits

beſiegt ohne aber ihre Niederlage eingeſtehen zu wollen, ſind im Kampfe mit den Gemüthsbewegungen, welche der Anblick von Menſchen erweckt, welche bei uns und für uns ſterben. Ueberdieß muß ein ſo außerordentlicher und ſo ſchmeichelhafter Beweis von Liebe wie der Selbſtmord, ihr Bedauern und ihren Schrecken noch darum vermehren, weil ihr Gewiſſen ihnen ſagt, daß ſie dieſe exemplariſchen Anbeter nur durch einige Langſamkeit in der Form aufgeopfert haben. In dieſer Hinſicht mußten faſt tragiſche Corden berührt werden, die aber den anderen Perſonen gegenüber gemäßigt werden mußten, welche vor Lachen faſt nicht mehr an ſich zu halten wiſſen. Die Violinen bewegen ſich in Triolen, und auf dieſer bewegten Grundlage laſſen Dorabella und Fiordiligi die abgeriſſenen Sätze voll des edelſten Ausdrucks hören: *Dei che cimento è questo,* auf welche die Liebhaber erwidern: *Più bella comediola non si potea trovar;* Sätze aus dem Buffo-Styl, die aber ſehr melodiſch ſind. Nachdem ſie das Compliment wiederholt haben, das der Dichter auf dieſe Weiſe ſich ſelbſt macht und das der Componiſt ſo ſehr als möglich rechtfertigt, geht die Modulation in den nächſten Minorton über. In dem Saitenquartett erſcheint eine melodiſche Figur. Die Damen fragen ſich mit Schrecken was ſie thun ſollen. Sie prüfen von Weitem die Züge der Sterbenden: *Che figure interessante!* Sie nähern ſich; ſie legen die zitternde Hand auf dieſe ſchönen Köpfe: *Ha freddissima la testa — Fredda, fredda ancora è questa. — Ed il polso? — Jo non lo sento.* Welch' intereſſante Figur! werden auch wir ſagen beim Anblicke des Mo-

tivs, welches Mozart erwählt hat, um dieſe Fragmente des Dialogs an einander zu reihen und ſie zu einem vollſtändigen Gemälde, voll Zauber und Einheit zu verbinden. Halb in verbundenen und halb in einzelnen Noten hört man dieſes Thema abwechſelnd von den Stimmen der Inſtrumentalquartetts ſich zwiſchen der Melodie und dem Baſſe theilen, endlich ſich vereinigen, um im Uniſono zu erlöſchen. Jeder Satz bringt es in einem neuen modulatoriſchen Aſpect zum Vorſchein, der aber unter dieſen Verwandlungen ſtets identiſch bleibt, indem er die Vocalſtimmen nach ſich zieht und faſt, wie ohne es zu wollen, ſich den zarteſten Schattirungen einer Situation fügt, die allerdings die beſte und lyriſchſte in der ganzen Oper iſt. Die Scene ſchließt mit einem geſungenen Quartett, das vortrefflich contrapunctiſch gearbeitet iſt.

Da kommt der weibliche Doctor. GDur, Allegro $^{3}/_{4}$, plötzlicher Uebergang vom Schmerz zur Hoffnung. Das Ritornell kündigt uns ganz poſitiv an, daß die Sterbenden gerettet ſind. Dieß iſt der glänzende Theil der Deſpina, obgleich ein Tenor hier mehr am Platze geweſen wäre. Deſpina als Doctor bringt nichts als Gemeinplätze vor; ſie bedient ſich melodiſcher Redensarten, die ungefähr eben ſo viel werth ſind, als Sätze in der familiairen Sprache wie z. B.: Ich habe die Ehre Sie zu grüßen, mein Herr; faſſen Sie Muth, meine Dame u. ſ. w. Was aber ſehr merkwürdig daran iſt, iſt das, daß dieſe Gemeinplätze mit Originalität geſprochen werden. Es gibt nicht einen Beſucher der italieniſchen Oper, der nicht ſchon tauſend und tauſend Male Sätze gehört hätte wie: *Non vi affannate, non vi turbate, non vi turbate,*

non vi affanate u. ſ. w., welchem Umſtande ſoll man alſo dieſe ganz beſondere Annehmlichkeit zuſchreiben, welche ſich in dem Satze kundgibt? Nichts Anderm als den leichten Retardationen, die der Componiſt bei jedem Tacte angebracht hat, und der pikanten Harmonie, welche daraus folgt. Während der darauf folgenden Pauſen verſtärkt das Orcheſter die Ermahnungen des Doctors mit Hilfe eines figurirten Baſſes und noch fühlbarerer Retardationen in den Blasinſtrumenten, ſo daß eine an und für ſich ſehr gewöhnliche melodiſche Figur, durch dieſe Kunſt in der Compoſition Intereſſe und eine ausgezeichnete Bedeutung gewinnt. Wir dürfen Mozart nicht allein in den großen Dingen ſuchen, ſondern es geziemt ſich auch, ihn in den kleinen zu erkennen. Einige Tacte ſpäter offenbart ſich Despina's poſſenhafte Verkleidung in der Muſik durch zwei Cadenzen mit Trillern, wovon die letzte auf einer Fermate ſich verlängert; und dieſe ſonderbaren Fälle, welche die Flöte und die Oboe in der obern Octave wiederholen, werden dadurch noch viel doctoren- oder perrückenartiger, wie man ſich heut' zu Tage ausdrücken würde.

Die Sterbenden öffnen die Augen: ſie glauben im Olymp zu ſeyn, und Pallas oder Aphrodite vor ſich zu ſehen, die ſie beſchwören, ſich in gewöhnliche Sterbliche zu verwandeln, und endlich ihren Leiden ein Ende zu machen. Die Göttinnen würden nichts lieber thun, aber Das: „was werden die Leute ſagen," hält ſie noch zurück. Andante BDur $^4/_4$, eine jener köſtlichen Unterredungen zwiſchen den Singſtimmen, in einem ganz verſchiedenen Dialoge zwiſchen den beiden Phalanxen des Orcheſters, wie Mozart ſie zu machen verſtand;

ein Sextett in drei paar Stimmen getheilt und sodann von einer Hauptstimme beherrscht; ein Stück voll Melodie, lieblicher als Honig und Süßholzsaft.

Das letzte Tempo Allegro DDur $^4/_4$, ***Dammi un baccio, o mio tesoro*** hat wie der Chor oder vielmehr das Sextett in Don Juan, ***Trema scellerato***, den Vortheil dramatisch und musikalisch das Finale zu krönen, das es schließt. Es ist dieß ein Ausbruch der Fröhlichkeit, der durch Alles, was vorhergeht, herbeigeführt wird, ebenso wie das andere Stück ein Ausbruch des Hasses und der Wuth ist, welchen die vorhergehenden Scenen ebenfalls vorbereiten. ***Dammi un baccio,*** ist der Ausdruck eines progressiven Entzückens, welches auf dem Puncte angelangt ist, in welchem die gute Laune in glühende Trunkenheit sich verwandelt und mit der Gewalt einer Leidenschaft handelt. Leute, die sich für Sterbende ausgegeben haben, und gleich darauf um einen Kuß bitten, sind offenbar aus der Rolle gefallen. Die Lust zu lachen erstickt sie beinahe und sie würden auch sicher sterben, wenn sie sich nicht Luft machten. Das thun sie auch. Der Componist hat deßhalb auch nicht nöthig, sich in Acht zu nehmen. Sein bis dahin zurückgehaltenes Feuer, durch den Charakter wahren Gefühls des Betruges und der Täuschung, welche in der Situation liegen, bricht nun ohne Zwang hervor und erhitzt sich bis zur höchsten Glut. Man fühlt in dieser Musik Etwas von ***Don Giovanni.*** Ferrando und Guglielmo verlangen den Kuß mit Ungestüm auf dem hohen A des Tenors. Diese Herren, welche in den vorhergehenden Scenen Erziehung gezeigt hatten, glauben auf der Wachstube zu seyn. Die Da-

men, verblüfft, ſie ſobald und vollſtändig hergeſtellt zu ſehen, und ernſtlich entrüſtet über ihre Unverſchämtheit, ſchicken ſie zu allen Teufeln: *Disperati attossicati ite al diavolo quanti siete.* Und mitten unter dieſem Geſchrei findet Mozart die geknickte Feder wieder, mit welcher er vor Kurzem für ſeine Freunde in Prag geſchrieben hat. Er findet ſie wieder, und das Papier entzündet ſich unter dem magiſchen Bruchſtücke. Wunderbare Farben drängen ſich in den Linien der Klammer; die Vocalſtimmen ſcheinen in ihren Feldern zu hüpfen; die Inſtrumente toben. Welche Mannigfaltigkeit, welcher Reichthum von melodiſchen Anlagen! Welche Bewegung! Welches Feuer! Welche Progreſſion! Hier kraftvolle Uniſono's, welche einen frappanten Uebergang in eine entfernte Tonart abſchließen; weiter chromatiſche aufſteigende Gänge, welche wie ein Berg von Harmonie auf einem Baſſe ſich erheben, der darüber brummt, ſtets an dieſelbe Note gekettet zu ſeyn; ſodann Gänge von ausgeſuchter Anmuth, in Majore und Minore, für die beiden erſten Geſangſtimmen; ein Wohlklang, der den wollüſtigen Roſſini'ſchen Ohrenkitzel erreicht; ein Feuer, um den Zuhörer in toller Freude ſeines Herzens auf dem Stuhle tanzen zu machen; und wenn das Entzücken den höchſten Grad erreicht hat, ſo kommt ein Preſto zum Vorſchein, das einen mit der reißenden Schnelligkeit eines Wirbelwindes mit ſich fortnimmt. Wir kennen dieſen Styl bereits, und der Federſtumpen war, wie man ſieht, noch fähig Dienſte zu leiſten. Seitdem berührte ihn Mozart nicht mehr, aber auch ſonſt Niemand nach ihm ſo viel ich weiß.

Das Finale des zweiten Actes ist noch armseliger an Handlung, dafür zählt es auch eine kleinere Zahl von großen musikalischen Schönheiten. Folgendes ist der poetische Rahmen. Despina bereitet in Eile ein Fest vor, welches zu Ehren der Verlöbnisse ihrer Gebieterin gefeiert werden soll. Die beiden Paare erscheinen und empfangen die Glückwünsche eines Corps von Musikern und Dienern. Man bringt die üblichen Toaste aus. Alfonso führt den Notar herein und kaum ist das Lesen des Heirathes-Contracts zu Ende, als der militairische Chor, welcher die verstellte Abreise der Liebhaber im ersten Acte accompagnirt hat, hinter den Coulissen sich hören läßt. Er kündigt die ebenso unerwartete als unerwünschte Rückkehr an. *Misericordia!* ruft Don Alfonso aus. Die Officiere entwischen, um schnell Kleidung und Bärte zu wechseln und zur Entwickelung zurückzukommen, welche unglücklicherweise die elendeste Scene dieses elenden Libretto bildet. Und doch welches Meisterwerk ist dieses Finale! Die Glückwünsche des Chors, welcher mit dem Quartett der Verlobten abwechselt; das *Misericordia* des Philosophen, welches wie der Blitz auf ein Nest von Turteltauben fällt; die erneute Unruhe der armen Schwestern, ihre rührende und schelmische Reue; dann die Art, auf welche die verrathenen Liebhaber ihre Identität mit den glücklichen Geliebten darthun, indem sie eine Scene aus dem ersten Finale und das Motiv des Duetts: *Il core vi dono* in Erinnerung bringen, Alles dieß ist in köstlicher Musik wiedergegeben. In diesem Finale finden sich noch zwei Bruchstücke vor, die wir nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Das erste ist ein

Larghetto, aus AsDur $^{5}/_{4}$. Die beiden Paare trinken auf das Vergeſſen der Vergangenheit und das Wohl der Gegenwart. *E nel tuo, nel mio bicchiero, sommerga ogni pensiero.* Eine vollſtändige, anmuthige und geſchmückte Melodie gibt dieſen Diſtichon, der acht Tacte füllt. Fiordiligi ſingt den Vers allein, hierauf geht ſie in eine verſchiedene, aber nicht weniger charakteriſtiſche Melodie über, welche ſich mit der erſten verbindet, bis unmittelbar darauf der Tenor ſie wieder aufnimmt. Sobald das Duett zu Ende iſt, ſtimmt Fiordiligi eine dritte Melodie an; Ferrando bemächtigt ſich der zweiten, und das Hinzutreten Dorabella's, welche ſogleich die zu Anfang aufnimmt, macht die Piece zu einem Terzett. Neue und letzte contrapunctiſche Bewegung. Fiordiligi ergreift wieder die Initiative, die zweite Melodie geht an Dorabella über, die dritte an den Tenor, und Guglielmo ſchließt ſich dem Schlußreime in der Weiſe des ſprechenden Baſſes an. Daraus entſteht ein Quartett, mit welchem ſich zwei Clarinette und ein Fagott zur Verſtärkung der Vocalſtimmen vereinigen, während die Violinen, die Viole und der Baß, die bis dahin allein accompagnirt hatten, dem Geſange eine Figur in vereinzelten Achteln, *pizzicato* entgegenſtellen. Dieſe bewunderungswürdigen, ſtets fortſchreitenden Verſe, welche durch daſſelbe Thema, dieſelbe harmoniſche Grundlage und durch ſtets gleiche rhythmiſche Eintheilung gegeben werden, haben in einer Hinſicht den Gang eines Kanon's, mit dem Unterſchiede jedoch, daß in einem Kanon die Stimmen nichts als die Wiederholung oder die Nachahmung der anderen ſind. Hier hat man aber drei ganz verſchiedene Melodieen, von welchen

jede den Charakter des Hauptgesangs in gleichem Grade wiedergibt. Mozart hat keinen seiner gewöhnlichen Kunstgriffe des contrapunctischen Styls angewendet, um sie zu vereinigen. Man findet weder Pausen, noch berechnete Entfernungen, noch Synkopen, nichts dergleichen; die Stimmen gehen zusammen, nach Maßgabe wie sie sich vereinigen, und die wechselbezüglichen Glieder des Satzes lassen sich gleichzeitig in jeder der Stimmen hören. Es ist ein merkwürdiges Kunststück, so verschiedenartige Melodieen auf allen Puncten verschlungen zu haben, ohne daß irgend eine zufällige Dissonanz den Fluß einer Harmonie stört, welche durchsichtig und süß fließt, wie der Inhalt in den Gläsern, aus welchen der Toast getrunken wird. Ein Allegro brioso kommt auf der letzten Note des Verses zum Vorschein, As in Gis verwandelt, wodurch wir auf sinnreiche Weise in EDur versetzt werden. Alfonso kommt mit dem Notar, und wir hören das andere Bruchstück, welches sich in Erinnerung bringen wollte. Das Verlesen des Heirathscontractes, eines der angenehmsten Muster jenes Accompagnementstyls, welcher zum größern Theile Rossini's Glück gegründet hat. *Per contratto da me fatto, sie congiunge in matrimonio etc.* Insofern diese Art von Lesen weder vielen Ausdruck noch sehr mannigfaltige Biegung der Stimme verlangt, so läßt Mozart Despina auf einer einzigen Note, dem H, das in regelmäßigen Intervallen mit dem E der höhern Quarte wechselt, in raschem Tempo singen. Es macht sich dieß vortrefflich. Die Litanei geht 28 Tacte lang ohne Pause noch ohne irgend einen eingeschobenen Satz fort. Die Violinen führen während dem

einen Gang mit Variationen aus, der ſich trefflich macht, ein Gang, welcher allmählig vom Einfachen zum Zuſammengeſetzten übergeht und deſſen immer zierlicher und unruhiger werdendes Spiel das ſchelmiſche Mädchen unter der komiſchen Maske des Mannes des Geſetzes verräth. Deſpina als Notar iſt ebenſogut als Deſpina als Arzt.

Unter den ausgezeichneten Stücken von *Cosi fan tutte* müſſen wir noch das Terzett des erſten Actes zwiſchen Fiordiligi, Dorabella und Alfonſo anführen. *Soave sia il vento, Andante moderato* EDur $^4/_4$. Es zeichnet ſich in der Partitur durch einen romantiſchen Anſtrich und einen Beigeſchmack der reinen Muſik aus, welche der übrige Theil des Werkes nicht zuließ. Mozart hatte hier eine Scene nach der Natur, ſtatt einer Scene des Drama's zu malen; die Perſonen vermiſchen ſich darin in der Einheit eines epiſodiſchen Textes: *Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda.* Welch' glückliche Neuheit für einen armen von der Proſa geſättigten Muſiker, der in einem kleinen ſchlechten Salon beinahe erſtickt, deſſen ziemlich zweideutige Damen, die Honneurs machen! Der Muſiker hat ſich die Gelegenheit nicht entgehen laſſen, etwas freie Luft zu ſchöpfen, er hat ſich in der Abenddämmerung an das Ufer des Waſſers begeben, von wo er uns in ergötzlichen Accorden ſeine lieblichen Eindrücke übermachte, welche die Ruhe, die Friſche und die Ausdünſtung des Waſſers in ihm erweckten. Alle Anlagen des Terzetts finden ſich in den Singſtimmen, und die Blasinſtrumente wiederholen ſie. Die Begleitung wogt ohne Figuren in den Violinen; ſie bewegt ſich kaum in verbundenen Sechzehnteln.

Von Zeit zu Zeit laſſen die Hörner ihre poetiſche Octave in gedehnten Tönen hören. Die Welle iſt ruhig; der Wind iſt eingeſchlafen; die Natur ruht. Nur die Seele des ſpäten Spaziergängers ſingt mitten in dieſem allgemeinen Schweigen. Entzückend!

Sprechen wir von der Ouverture von *Così fan tutte*, welche im langſamen Tempo, mit einem majeſtätiſchen und feierlichen Solo der Oboe anfängt. Eine Anrede zum Lachen. Alles endigt mit einigen mageren Accorden Sylbe für Sylbe den Titel des Stückes buchſtabirend; die Sache wäre indeß ſchwer zu errathen ohne die Cavatine Alfonſo's, in welcher dieſelben Noten die Worte des Anſchlagzettels: *Così fan tutte* wiedergeben. Man höre nun das Preſto und ſuche im Fluge, wenn es möglich iſt, das ſcherzhafte Thema zu erfaſſen, welches durch alle Tonarten herumflattert und ein Inſtrument um das andere mit ſo vieler Schnelligkeit und Gewandtheit verläßt, daß in dem Ohre der Eindruck einer Taſchenſpielerei zurückbleibt. Vergebens ſucht man es mit Gewalt oder Liſt feſtzuhalten. Es lacht über die Fallen, die man ihm ſtellt; es gleitet über die Hinderniſſe weg, wie ein Schrittſchuhläufer über das Eis; es iſt unerſchütterlich, weil es immer flatterhaft iſt. Der weibliche Genius nach dem Lehrſatze des Libretto; die Beſtändigkeit allein in der Unbeſtändigkeit. Dieſes Thema und eine andere lebhafte und ungeſtüme Figur, die unausgeſetzt mit ihm wechſelt, machen das ganze Stück aus. Damit hat ſich die Ouverture ſo zu zu ſagen von ſelbſt gemacht. In einem Federzuge geſchrieben, welcher das Motiv ganz nach ſeinen Launen lenkte,

ſpringt ſie von Tonart zu Tonart und vom Majore zum Minore, mit der Leichtigkeit einer Sylphide und dem Ungeſtüm eines Kobolds, ohne ſich einen Augenblick Ruhe zu gönnen, oder ſich auch nur im Mindeſten unterbrechen zu laſſen, bis zur wiederholten Expoſition des berühmten Adagio, mit welchem das langſame tempo ſich endigt. Nachdem das Sujet auf dieſe Weiſe zweimal in didaktiſcher Form ſich angekündigt und in Form einer Erzählung ſich entwickelt hatte, brauchte man nur noch einen Schlußſatz, oder eine geräuſchvolle Coda hinzuſetzen, um den Vorhang in die Höhe gehen zu laſſen. Wie wir bereits geſagt, ſo koſtete dieſe Arbeit den Meiſter Nichts; ſie machte ſich vermöge eines erſten unwiderſtehlichen Impulſes, folglich ohne Wahl und durch eine Art von Nothwendigkeit. Ja, wir haben aber ebenfalls geſagt, daß die größten Meiſterwerke Mozart's Nichts beſitzen, was ſie mehr auszeichnet, als dieſer organiſche Bau und die Unmöglichkeit ſie anders aufzufaſſen, als er es that. Nichtsdeſtoweniger können wir bei der Ouverture von *Cosi fan tutte* des Gedankens uns nicht erwehren, daß der Componiſt mit den Materialien und der Handarbeit zu haushälteriſch zu Werk gegangen ſey, daß das Motiv und ſeine Hilfstruppen zu häufig zum Vorſcheine kommen, und daß ſie vielleicht dem Ohre eine leichte Ungeduld deßhalb verurſachen. Mozart hat darin die Gedanken nur einer kleinen Anzahl weſentlicher Modificationen unterworfen; er begnügte ſich, ſie durch die Modulation und durch den Klang der Inſtrumente zu variiren, mit Ausnahme einiger Gänge, in welchen das auseinandergelegte Thema ſich gegen eine Reihen-

folge von Synkopen in den hohen Tönen hören läßt. Dieſe Gänge ſind bewunderungswürdig, und ſie ſind es, welche uns oben den Vergleich mit dem Schrittſchuhläufer geliefert haben, aber ſie variiren ebenfalls nicht mehr in Hinſicht der Combination, als die anderen Gedanken in ihrer melodiſchen Form. Uebrigens kann man von keinem Componiſten, wäre es ſelbſt Mozart, immer Ouverturen, wie die zu Figaro und Don Juan verlangen.

Wenn man die *Nozze* und *Così fan tutte*, die beiden theatraliſchen Partituren Mozart's, welche die meiſten Beziehungen unter ſich haben, mit einander zu vergleichen hätte, ſo würden wir ſagen, daß die erſtere Oper unbeſtreitbar, und zwar bedeutend in den Arien die Oberhand behalten würde, daß dagegen die zweite in den Enſembleſtücken ihre Revanche nimmt; daß die Duetten bei beiden ſich genau aufwiegen, und daß in Summa es ſich wohl treffen könnte, daß ein Dilettant die abgeſchmackte, einige Male aber ſehr muſikaliſche Dummheit eines dieſer Werke, dem ganzen dramatiſchen und lyriſchen Geiſte des andern vorzöge.

Die Zauberflöte.

Große Oper in zwei Acten.

Meine Leser werden sich noch erinnern, welche Art von Verhältniß sich wie in Folge einer stillschweigenden Uebereinkunft zwischen Mozart und einigen seiner intimen Freunde gebildet hatte. Von Seiten der Freunde stets erneuerte Bitten um Dienstleistungen oder Geld; von Seiten Mozart's stets das Willfahren dieser Bitten, so oft sie auch an ihn gelangten. Ein sonderbarer Vertrag, der aber von beiden Theilen mit unverbrüchlicher Treue eingehalten wurde, und von welchen die Composition der Zauberflöte den schlagendsten Beweis liefert. Schikaneder hatte zu Mozart gesagt: „Schreiben Sie für mein Theater eine Oper, ganz im Geschmacke des heutigen Wiener Publicum's; Sie können dem Kenner und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Decorationen schaffen u. s. w., Alles, wie man's jetzt haben will." — „Ich will's übernehmen," hatte Mozart geantwortet. Diese merkwürdige Unterredung wird uns eine Basis für die Prüfung des Werkes liefern, welches sie veranlasse.

Durch Eingehen eines ſolchen Vertrags mußte Mozart, als Mann von Wort, im Intereſſe Schikaneder's in bedeutendem Umfange Das thun, was er immer nur mit Sparſamkeit und immer mit Widerwillen gethan hatte, wenn es ſich bloß um ſeine Intereſſen handelte. Aus Liebe für Schikaneder ließ ſich der ariſtokratiſchſte der Componiſten herab, dem Geſchmacke niedriger Menſchen aller Stände zu ſchmeicheln, „die langen Ohren zu kitzeln," alſo Etwas zu thun, was er ſogar früher ſeinem Vater verſagt hatte. Muth, ſprach er zu ſich ſelbſt, executiren wir uns auf anſtändige Weiſe. Und ſogleich bläst er in eine ſchlechte Flöte, um die Bewegung eines halben Dutzends Comparſen zu regeln, die auf vier Füßen gehen, ein für den Menſchen ſehr wenig natürlicher Gang, ſelbſt wenn er Comparſe iſt; er läßt bei den Tönen eines Glockenſpiels Mohren tanzen, denen es gar nicht darum zu thun iſt; er läßt einen Vogel-Menſchen und ſein Weibchen ein großes Duett auf die Sylbe *pa, pa, pa, pa, pa, pa,* und immer *pa* ſingen. Das iſt aber noch Nichts. Der Verfaſſer des *Don Giovanni* unterwirft ſeine Arbeit der Controle, den Zuſätzen, dem Veto Schikaneder's, weil derſelbe ſonſt die Partitur verunreinigt, weil er Stücke von ſeiner Erfindung hineingeflickt hätte. Mozart thut Alles dieſes und Wien ſtrömt in Maſſe herbei, ganz Deutſchland ruft bravo, es regnet Lobeserhebungen und Beſtellungen auf den mehr als gefälligen Muſiker, und die Welt erinnert ſich mit Bewunderung des außerordentlichen Kindes, deſſen Namen es beinahe vergeſſen hatte, ſeitdem daſſelbe ein noch viel außerordentlicher Mann geworden war. Zum erſten Male um-

gibt eine ungeheure Popularität dieſen berühmten Namen. So verdankte alſo Mozart den einzigen nationalen und faſt zu gleicher Zeit europäiſchen Triumph, der ihm in ſeiner dramatiſchen Laufbahn zu Theil wurde, der Verleugnung ſeiner Grundſätze als Künſtler, der Aufopferung ſeines lebhafteſten Widerwillens zu Gunſten eines Elenden, der ihm ſeinen Antheil am Nutzen ſtahl, wie im erſten Bande erzählt worden iſt.

Mozart war der Erſte, wie man uns ſagt, der ſich über die am Meiſten mit Beifall aufgenommenen Stücke ſeiner Oper luſtig machte; er lachte mit ſeinen Vertrauten ſich faſt zu Tode. Unſere gegenwärtigen Opernmacher begnügen ſich, wie ich vorausſetze, mit einem leichten Schmunzeln, wenn ſie daran denken, was ihnen zuweilen am meiſten Ruf und Geld einträgt.

Das Haupt der Unternehmung hatte ſeinem Cameraden gnädigſt erlaubt, daß er auch den Kennern das ihrige geben dürfe, wenn es ihm beliebe. Man wird gern glauben, daß Mozart dieſe Erlaubniß benützt hat. Je mehr er ſich von Scham und Schuld ergriffen fühlte, unter der Leitung Schikaneder's zu arbeiten, um ſo mehr mußte er ſuchen in den Theilen des Werkes, welche man ihm zu überlaſſen für gut gefunden hatte, ſich mit ſich ſelbſt auszuſöhnen. Die Entſchädigung fiel mehr als verhältnißmäßig gegenüber dem Opfer aus und doch verdarb ſie die Geſchichte nicht. Große muſikaliſche Schönheiten erſten Rangs gingen zu Gunſten der Decorationen und Maſchinen, der kleinen Couplet's und der großen Bravour-Arien hin; der Vogel-Menſch und die

menſchlichen Vierfüßler erwirkten Gnade für Saraſtro und ſeine Mündel; der Chor der tanzenden Neger für die Chöre der Prieſter; die Pan's Flöte und die Glöckchen für die Ouverture, und ſo wußte unſer Heros es zu verhindern, daß ſein zukünftiger Ruhm nicht unter einem zu bedeutenden Zuwachs ſeines Rufes in der Gegenwart Noth leide. Wir müſſen auf dieſe Weiſe in der Oper zwei gänzlich von einander verſchiedene Partieen erkennen, deren Trennung ſchon durch den Text angezeigt, ſich noch mehr im Styl der Compoſition ausſpricht. Die eine, welche ſo zu ſagen zu Mozart's Lebzeiten und lange Zeit nach ſeinem Tode im Dunkeln geblieben iſt, umfaßt die Rolle des Saraſtro, Tamino und der Pamina; die Chöre und Märſche der Iſis-Prieſter; beinahe alle Enſembleſtücke, die Finale's (namentlich das Letztere) und die Ouverture. Im andern Theile finden ſich die Elemente des urſprünglichen Beifalls des Werkes: die Königin der Nacht mit ihren Bravour-Arien; Papageno und Papagena; Monoſtatos und ſeine Mohren, ferner deren Vettern, die muſikliebenden Löwen und Affen, welche herbeikommen, um das Flöten-Solo zu hören; mit einem Worte, alle die dem Gehirne Schikaneder's würdigen Gebilde, welche auf leichte und ſelbſt heute noch angenehme Melodieen gepfropft waren, und welche in ihrer Jugend es noch mehr ſeyn mußten. Dieſe waren es hauptſächlich, welche allgemein in Deutſchland in den Städten und auf dem Lande, im Salon und in der Kneipe Glück machten. Bald vergaßen auch ſelbſt die Pariſer Muſikfreunde Gluck und Piccini und ſangen ſo gut ſie konnten: la vie est un voyage, tâchons de l'embellir,

was sich mit erstaunenswürdiger Treue im deutschen Texte mit: ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich ꝛc. übersetzen läßt.

Ein so lang anhaltender europäischer Ruf konnte in keinem Falle einer Musik ohne Werth zu Theil werden. Man darf also als sicher annehmen, daß die populären Stücke der Zauberflöte von einer großen Ueberlegenheit des Talents zeugten. Sie beweisen, daß Mozart in einer Gattung, welche damals Jedermann practicirte, Besseres als die Anderen leistete; oder wie Montesquieu von Voltaire sagte, daß er mehr von dem Geiste besaß, den Jedermann hat. Es ist dieß ein Verdienst, nach dem im Allgemeinen gestrebt wird, das aber nichtsdestoweniger relativ und seiner Natur nach bedingt ist, und welches aufhört in den Künsten gewürdigt zu werden, sobald der Geist des Künstlers nicht so wie der anderer Leute ist. Aus diesem Grunde hört man die Lieblings-Melodieen, welche in Deutschland vor dreißig Jahren aller Orten ertönten, heut' zu Tage nur noch wie ein Echo der Vergangenheit.

Auf den ersten Anblick erscheint das Libretto der Zauberflöte als das Product eines erkrankten Gehirns, eines Gehirns, das wohl nie ganz gesund war. Ein vorübergehendes Delirium eines Menschen hätte wohl vielleicht auch so etwas Excentrisches, aber nie so etwas Flaches hervorgebracht. Man denke sich eine Fabel, die wie ein ungeordneter Traum zusammengestellt ist, ohne Andeutung weder des Ortes noch des Zeitraums, in welchem die Handlung vorgeht; Personen ohne Charakter und ohne Nationalität; Scenen,

die nur durch ihre Veränderungen auf der Bühne unter ſich ein Band bilden; Wunder, die nur das Auge ſieht, welche keine Wurzeln, weder in einem beſtehenden, noch in einem erloſchenen Glauben haben; Alles dieß vermag der Phantaſie eines Menſchen nichts zu bieten. Hiezu füge man noch den gänzlichen Mangel in der Poeſie der Form: einen Dialog von der empörendſten Trivialität, Verſe, welche den Deviſen der Zuckerbäcker entlehnt zu ſeyn ſcheinen, gemeine und abgeſchmackte Poſſen; Späße, in denen nicht ein Funken von Fröhlichkeit ſich vorfindet, und man hat einen Begriff von Schikaneder's Werke.

Man wird indeſſen weniger erſtaunen über den Grad individuellen Wahnſinns, welchen dieſes Werk vorausſetzen läßt, wenn man in Betracht zieht, daß Schikaneder nicht der Schöpfer, ſondern nur der Fortſetzer war; daß er nach dem Geſetze einer beſtehenden Gattung arbeitete, einer Gattung, deren zahlreiche Productionen aus lauter analogen Elementen beſtehen, und welche ſich alle durch dieſelbe ſtupide Unvernunft bemerklich machen, und alle in demſelben niedrigen Style geſchrieben ſind; eine Gattung, welche keinen Namen hat, und welche man in Ermanglung eines andern Beiwortes die Wieneriſche zu nennen genöthigt iſt. Darſtellungen dieſer Art, welche dazu beſtimmt ſind, Kinder jeden Alters und Leute aus allen Claſſen zu unterhalten, wie ſich Schikaneder ganz richtig ausdrückte, können die Muſik nie entbehren. Die Zuſchauer ſelbſt, welche nur ſehen können, würden am Ende von dieſer langen Schauſtellung realer und phantaſtiſcher Gegenſtände ermüdet werden, welche man doch

nicht auf künſtleriſche Weiſe auf dem Theater nachahmen kann. Um ſelbſt die Volksclaſſe zu verhindern, daß ſie gähne, ſo hätte man zu dem dramatiſchen Intereſſe, und namentlich zu der Luſtigkeit ſeine Zuflucht nehmen müſſen, welche man auf dem Theater der hölzernen Marionetten findet; weil aber Schikaneder und Compagnie weit unter dem Polichinell ſtanden, ſowohl in einer wie in anderer Beziehung, ſo mußten ſie zur Muſik und zum Tanze ihre Zuflucht nehmen, um Etwas an die Stelle der Handlung, des Intereſſes, der Luſtigkeit, des Geiſtes und des geſunden Menſchenverſtandes zu ſetzen. Gewöhnlich, wenn nicht ſogar immer, war die Muſik des Textes werth. Da waren Gaſſenhauer, Walzer, Ländler u. ſ. w., da und dort vermiſcht mit einigen flüchtigen Unformen von Compoſitionen, nach Art der Duetts und Enſembleſtücke.

Das war es gerade, was Schikaneder von Mozart wollte, und es unterliegt keinem Zweifel, daß unter den Händen eines andern deutſchen Componiſten, ich meine damit Die, welche einen ſolchen Auftrag angenommen hätten, die Zauberflöte den Werken ähnlich geworden wäre, von denen die Rede war. Der Antheil, welchen Schikaneder zum Voraus der perſönlichen Zufriedenſtellung unſeres Heros zugeſtand, war augenſcheinlich eine unangenehme aber gezwungene Conceſſion, ohne welche Mozart, ſo gut er auch ſonſt war, Nein geſagt hätte. Warum wandte er ſich alſo nicht an einen Andern? Aus dem Grunde zuerſt, weil Mozart, obgleich in Wien ſchlecht verſtanden, doch bereits einen großen Ruf daſelbſt genoß; und dann, weil allem An-

ſcheine nach kein Anderer ſich in Geſchäften ſo willfährig gezeigt hätte.

Inſofern das Libretto keine ernſthafte Analyſe verdient, haben wir geglaubt, mit der Andeutung uns begnügen zu können, was der Autor wollte, ſtatt uns mit dem zu behelligen, was er gemacht hat. Die Rolle des Vogelfängers, welche Schikaneder ſich ſelbſt vorbehalten hatte, enthielt eine Allegorie, deren Sinn ganz auf ihn ſelbſt anwendbar war. Der Vogelfänger mußte mit Geſchicklichkeit ſeinen Vogelleim und ſeine Schlingen zu legen verſtehen; denn wenn er keine Vögel fing, ſo mußte der Elende vor Hunger ſterben, wenn er nicht im Gefängniſſe leben wollte. Das unter ſolchen Auſpicien, aus der Phantaſie eines halbnärriſchen Hiſtrionen hervorgegangene Gedicht der Zauberflöte mußte ganz natürlich als literariſches Werk noch mehrere Grade unter *Cosi fan tutte* ſtehen, ſowohl nach Erfindung als hinſichtlich des Styls.

Als literariſches Werk ohne allen Zweifel; aber als Opern-Sujet, war die Zauberflöte nicht Etwas mehr werth, als *Cosi fan tutte*, wenn man von der Partitur aus ſchließen will? Das deutſche Stück hatte wenigſtens das Wunder zur Grundlage, das dem Componiſten anmuthige Scenen lieferte. Ich bewundere dieſe Scenen ſo ſehr wie Jemand, doch bin ich deßhalb nichtsdeſtoweniger überzeugt, daß wenn Mozart, ſtatt mit Schikaneder, mit einem etwas mehr wiſſenſchaftlich gebildeten Manne zu thun gehabt hätte, die Wunder in dem Sujet, oder jedes andere Wunder, bei Weitem mehr Effect hervorgebracht haben würden.

Wesen außerhalb der Wirklichkeit können nur innerhalb der Grenzen des moralisch Möglichen ein poetisches Leben haben. Sie können uns nur unter zwei Bedingungen interessiren: durch den Unterschied, welcher zwischen ihnen und uns eine unveränderliche und tiefe Scheidungslinie zieht, und durch die Beziehungen, welche sie mit dem menschlichen Geschlechte verbinden und bis auf einen gewissen Grad assimiliren. Gerade wie es uns nicht möglich ist, geistig begabte Geschöpfe anders als unter menschlicher Gestalt vorzustellen, ebenso unmöglich ist es für uns, ihnen eine Art von intellectueller Thätigkeit beizumessen, welche den Gesetzen unseres Verstandes zuwiderlaufen und die nicht mit den Triebfedern zusammenhängen, aus welchen unsere Leidenschaften entspringen. Der Künstler, sey er Dichter, Maler oder Musiker, erreicht hier die ideale Wahrheit nur durch die Verbindung der beiden Bedingungen, von denen ich gesprochen habe. Stets muß die Natur der übernatürlichen Wesen, wenn sie dazu berufen werden, eine Rolle in irgend einem Kunstwerke zu übernehmen, eines der Elemente reproduciren, welche sich in dem menschlichen Charakter vorfinden; ich meine damit, daß man darin vor Allem das erkennen muß, was die Gattung, welchem das phantastische Individuum angehören soll, an collectiven oder allgemein unterscheidbaren Eigenschaften besitzt. Wenn das Sujet es erlaubt oder selbst erfordert, so muß man selbst einige individuelle Züge dabei anbringen. In dem Freischütz z. B. hat und konnte Samiel, der schwarze Jäger, keinen andern Charakter haben, als den, welchen man allen höllischen Geistern zuschreibt, in

Robert der Teufel dagegen wird das Princip der Bösartigkeit, welches Bertram als böser Geist besitzt, durch die Vaterliebe bekämpft und neutralisirt, die süßeste und rührendste aller menschlichen Zuneigung. Die persönlichen Gefühle bringen ihn auf diese Weise in scharfe Opposition mit dem Corpsgeist, wodurch er ein Teufel zum Auslachen, und ein höchst sonderbarer Vater wird, obschon er sehr interessant und zuweilen sehr dramatisch, namentlich in dem bewunderungswürdigen Terzett im fünften Acte, wird. Dem sey wie ihm wolle, so erfüllt Bertram wenigstens die wesentlichen Bedingungen jeder dramatischen Person, sey sie Mensch oder Dämon. Man weiß woher er stammt (eine Hauptsache, wenn man mit Geistern zu thun hat), wer er ist, und was er will.

In der Zauberflöte fehlt Alles, bis auf die Grundbedingung. Die scheinbar realen oder menschlichen Personen werden mit denen vermischt, welche einen übernatürlichen Keim in sich tragen können. Die einen haben zu wenig Körper, um wirkliche Menschen zu seyn; die anderen erscheinen zu materiell, um auf den Rang von Geistern Anspruch machen zu können. Es sind unbestimmte, bastardartige Automaten-Creaturen, ohne collective und individuelle Physiognomie, die ebenso außerhalb dem Realen als dem Idealen stehen. So fällt die Königin der Nacht, diese Juno eines unbekannten Olymp's aus den Wolken; sie trägt einen mit Sternen besäeten Rock; in ihrem Geräthe-Magazin hat sie Flöten und Zauberglöckchen; sie besitzt aber auch Dolche für ihre Rache, und eine heirathsfähige Tochter, welche sie zuerst einem Prinzen bestimmt und hernach mit einem schwar-

zen Sklaven verheirathen will. Von ihren drei Gesellschaftsdamen könnte man vermöge ihres Benehmens in der Introduction und ihres Geschreis im Quintett des zweiten Actes allerdings voraussetzen, daß sie die Ehre haben, dem weiblichen Geschlechte anzugehören; aber sie tödten Ungeheuer und machen sich durch das Verschwindloch davon; auch haben diese drei Frauen nur eine Stimme und eine Geberde zusammen; ihre Rolle ist gleich Null; ihre Sprache die der Wiener Grisetten. Ob Feen oder einfache Sterbliche, so schienen sie für den Musiker von keinem großen Belang zu seyn, und doch haben sie in der Introduction und im Quartett des ersten Actes einen bedeutenden Antheil.

Sarastro, der ohne Zweifel zu einer Zeit lebte, in welcher das Gesetz gegen die Anhäufung von Stellen noch nicht existirte, vereinigt in seiner Person die Functionen des Königs, Priesters, Moral-Philosophen und Wunderthäters; in seiner Eigenschaft als König läßt er sich von Löwen ziehen; in seiner Eigenschaft als Priester verheirathet er junge Leute mit jungen Mädchen, welche er ihren Aeltern raubt, und sie als seine Adepten in Reserve behält; in seiner Eigenschaft als Wunderthäter befiehlt er dem Sturme zu brausen und der Sonne zu scheinen, und augenscheinlich läßt er in seiner Eigenschaft als Moral-Philosoph seinen Sklaven die Bastonnade geben. Von diesen so wohl unter einander gemischten Eigenschaften hat ihm die Musik nur eine, die unvertilgbarste von Allen erhalten: seine Eigenschaft als Priester nämlich.

Was die drei Genien betrifft (drei Knaben), so ging der ästhetische Zweck Schikaneder's, als er sie schuf, dahin,

ſie an einem Seile durch die Luft ſchweben zu laſſen. Wer ſind aber dieſe Genien? Diener des Siegels Salomo's oder der Wunderlampe Aladdin's? Schickt ſie uns der Orient? Sind ſie Bürger des Feenreichs, oder Glieder der Familie der Elementargeiſter? Nichts von alle Dem. Es ſind unbeſtimmte Weſen ohne Namen, welche man kommen und gehen ſieht, wie eine Mallepoſt, die zwiſchen den Staaten der Königin der Nacht und dem Sonnenreiche Saraſtro's eingerichtet iſt, und welche beiden kriegführenden Mächten zu Dienſten ſtehen. Die Genien zeigen ſich nie zu gleicher Zeit mit den Damen. Weil aber die Erſcheinung der Genien ſich an weniger triviale Situationen knüpfen, als die der Damen, und weil der Text ihres Geſanges weit weniger unedle Proſa enthält, ſo konnte ſie der Componiſt mit Formen bekleiden, denen weit weniger Materie anhängt. Er konnte es in einigen Scenen, aber nicht immer. Und das iſt das Wunder Schikaneder's!

Als beinahe natürliche oder menſchliche Perſonen bleiben noch Tamino und Pamina. Tamino der fadeſte aller Opernliebhaber, der dummſte unter allen Prinzen, der feigſte aller erſten Tenore, der beim Anblicke einer Schlange in Ohnmacht fällt, der mit einer Flöte den furchtbaren Magier Saraſtro bekämpft, weil man ihm das Bildniß einer Frau gezeigt hat, und der zum Feinde übergeht, weil dieſer ihm das Original verſprochen hat. Pamina iſt etwas beſſer. Was ſoll man aber von einem Mädchen von hoher Abkunft, einer ſentimentalen Prima-Donna denken, welche erotiſche Duetts mit dem Buffo Papageno, einer ſchlechte Variante des Wiener Caſperl, ſingt; welche einſchläft, um einem Mohren

Gelegenheit zu geben, ſie im Mondſchein zu küſſen, und welche ſich endlich ohne Weiteres tödten will, weil ein junger Mann, den ſie kaum einmal geſehen hat, in einem Augenblicke nicht mit ihr ſprechen will, in welchem ihm Stillſchweigen auferlegt worden war! Und das ſind die Helden des Drama's.

Man denke ſich in die Lage eines Muſikers, welchen der Dichter auf dieſe Weiſe in den unbegrenzten Raum hinausſtößt, und dort ſchweben läßt, ohne daß er je den Fuß auf die Erde ſetzen, noch ſich zu den Wolken aufſchwingen kann!

Wenn man an ein ſtets genaues Verhältniß der Muſik zum Libretto einer Oper glaubte, wie die, welche zwiſchen dem Erfolge und ſeiner unmittelbaren Urſache beſteht, ſo müßte man ſuchen, um jeden Preis in dem Plunder Schikaneder's einen Gedanken zu entdecken; einen Gedanken, der zwar tief verborgen, dagegen aber von ſehr hohem Werthe wäre, ſo daß er im Keime die ganze Partitur Mozart's enthalten könnte. Man findet immer, wenn man recht ſucht. So fand man alſo, daß der Gedanke des Dichters: die Apotheoſe des Freimaurerordens; ſymboliſch: der Kampf der Weisheit gegen die Thorheit, der Tugend gegen das Laſter, des Lichtes gegen die Finſterniß, geweſen ſey. Es iſt möglich, daß Schikaneder dieſer Gedanke vorgeſchwebt iſt; er wäre ſeiner würdig; nur wäre es ſchwer zu errathen, welchen Werth er für den Muſiker gehabt hätte. Vor Allem findet ſich der Contraſt des Lichtes und der Finſterniß, muſikaliſch geſprochen, in der Zauberflöte nicht vor. Diejenigen, welche die Finſterniß

darin hätten perſonificiren ſollen, die Königin der Nacht, ihre drei Damen und Monoſtatos, wie ich mir denke, haben nichts Schwarzes an ſich, als ihre Kleider und ihre Haut; ihr Geſang erinnert durchaus nicht an die Finſterniß und konnte es auch nicht. Wenn man eine Dummheit durch die andere ausgleichen wollte, ſo war es noch das Beſte, die Perſonen ſtatt figürlich gerade ſo zu nehmen, wie ſie ſind, in ihnen die Helden einer ſchlechten Fabel und nicht allegoriſche Weſen in ihnen zu ſehen, die ſtets kalt in der Poeſie, in der Muſik unmöglich ſind. Und was ſollten, ich bitte, Saraſtro mit ſeinem Tempel der Weisheit, ſeinen Prieſtern und Myſterien vorſtellen? Eine Art von modernem Clubb, eine eſſende, trinkende, ſingende Brüderſchaft, welche Taſchenſpielerkünſte trieb, wenn ſie nicht gar Schlimmeres that. Eine ſchöne Weisheit in der That!

Sehen wir, ob es nicht ein Mittel gibt, einen andern Sinn in dieſem Werke zu entdecken; eine andere Urſache, welche die Wunder der Partitur geſchaffen hat; mit einem Worte, einen Gedanken, den man zulaſſen könnte, ohne ſich auszuſetzen, Schikaneder zu verleumden.

Mozart hatte nur noch einige Monate zu leben, als er es übernahm, die Zauberflöte zu componiren. Seine Kräfte hatten ſchon ſo ſehr abgenommen, daß ihn während des Schreibens häufige Ohnmachten anwandelten. Und doch arbeitet er unausgeſetzt an dieſer Oper, die ihn, trotz dem, was einen Andern angewidert hätte, ſehr zu intereſſiren ſcheint. Während dem findet ſich der verhängnißvolle Bote, der Beſteller des Requiem's ein. Für wen war dieſe geheimniß-

volle Bestellung? Und die furchtbare Stimme, die so häufig zu dem prädestinirten Manne sprach, erwiederte: für dich selbst! Von da an bemeisterte sich der Gedanke an Gift, welches er erhalten zu haben glaubte, seiner immer mehr, und beschleunigte sein Ende.

Bereits schon sehr schwach und mit einem Fuße im Grabe, konnte Mozart nicht mehr wie ehemals von dem Sturme sinnlicher Neigung sich beherrschen lassen. Er war nicht mehr der Mozart des *Don Giovanni*. Dagegen ist es nicht selten, daß bei jungen Kranken Empfindungen der Liebe sich steigern, indem sie reiner werden; daß sie einen höhern Grad von Spiritualismus und Poesie erreichen, je mehr die physische Erschöpfung zunimmt. Wenn diese Abnahme hinreichend weit vorgeschritten ist, so daß dem Individuum, welches sie zu erdulden hat, wenig Hoffnung bleibt, so flüchtet sich die Liebe, welcher es an Kraft zu manchen irdischen Anwendungsarten derselben fehlt, gern in das Gebiet der Erinnerung; sie nimmt die Färbung des magischen Prisma an, durch welches wir die Vergangenheit sehen; sie durchläuft nach und nach alle elegischen Corden der Minore-Töne der Seele; und wenn die unabänderliche Ordnung der psychologischen Modulation endlich eine Harmonie in Majore zurückgeführt hat, so strömt die Liebe zu ihrer Quelle zurück. Sie erweckt geheimnißvolle Bilder; sie gibt sich in dem unauslöschlichen Vorgefühle kund; sie wird Religion und religiöse Poesie: der Cultus und der Wunsch nach dem unbekannten Schönen.

Es wird, wie ich glaube, keinen unter meinen musikali-

schen Lesern geben, der nicht fühlen wird, bis auf welchen Grad der Charakter der schönsten Scenen in der Zauberflöte mit den moralischen Erscheinungen übereinstimmt, deren Ursprung und Folgen ich in Erinnerung gebracht habe. Derartige Analogieen hätten sich aber in einer Theatermusik nicht kundgeben können, wenn das Libretto nicht Veranlassung oder wenigstens da und dort einen Vorwand dazu geliefert hätte, welches ich nun in Kürze in dieser letztern Beziehung prüfen werde.

In diesem Gemengsel von unzusammenhängenden Scenen, welche der Dichter, um die Augen zu beschäftigen, zusammen erdacht hatte, hatten sich wie aus Versehen einige Gemeinplätze des Gefühls, einige jener lyrischen Gedanken eingeschlichen, welche in ihrer Abstraction oder ihrer Allgemeinheit selbst stets hinreichen, der Vocalmusik die Färbung und den Ausdruck zu verleihen, die ihr am Günstigsten sind. Mit diesen Gemeinplätzen vermag ein Mann von Genie immer schöne, wahre, ausdrucksvolle und selbst erhabene Gesänge hervorzubringen; für die großen Effecte dagegen, welche ausschließlich der Theatermusik angehören, reichen aber die lyrischen Momente allein nicht aus, wenn sie nicht durch den Gang des Drama's herbeigeführt und motivirt sind, und vermöge der Charaktere und Situationen auf einen gewissen Grad von Energie getrieben werden. Darin liegt der Grund, warum Musiker zweiten Ranges mit vortrefflichen Vorwürfen sehr dramatische Partituren hervorzubringen vermochten, während dieß Mozart nicht gelang, oder, um mich besser

auszudrücken, ohne daß er mit einem an Situationen und Charakteren leeren Libretto daran gedacht hätte.

Welcher Art waren also die lyrischen Gemeinplätze, welche da und dort in die beiden Acte der Oper eingestreut sich vorfanden? Wenn wir genau untersuchen, so können wir uns versichern, daß beinahe alle sich auf religiöse und elegische Empfindungen gründen. Es sprechen sich darin Klage und Träumerei, ein Bedauern der Vergangenheit und ein mystisches Streben aus. Ein reiner Zufall in diesem Werke der Thorheit! Wir geben dieß zu; sammeln wir aber diese zerstreuten Gedanken, so werden wir zu unserer großen Bewunderung sie um eine Art symbolischen Brennpunets sich sammeln sehen, welcher Zug für Zug das Bild Dessen uns zurückwerfen wird, welcher sich darin erkennen mußte. Selbst der Text, so flach er auch ist, scheint beinahe immer eine Anspielung auf den moralischen Zustand des Componisten zu seyn:

Dieß Bildniß ist bezaubernd schön.
(Tenor-Arie).

Einer der süßesten Zufluchtsorte einer kranken Einbildungskraft ist die Erinnerung an die Tage der Jugend, zu welcher dieser Text unsern Heros zurückführte, jener Tage, in welchen das noch jungfräuliche Herz ein Bild verfolgte, dessen Typus die Augen nie gesehen haben und von welchem allein die Phantasie in einigen jener begeisterten Augenblicke des Hellsehens geträumt hatte.

Zum Ziele führt Dich diese Bahn).
(Finale des ersten Actes).

Mozart ſtand am Ende ſeiner Laufbahn; er ſah den Zielpunct vor ſich; das Grab, auf wenige Schritte in der Gegenwart; in der Zukunft einen unſterblichen Ruhm.

Ja ich fühl's, es iſt verſchwunden.
(Arie der Pamina).

Ja ich fühl es, daß Alles mit mir aus iſt! Iſt dieß nicht das traurige Thema, aus welchem damals alle Gedanken des Muſikers floſſen und in welchem ſie alle zuſammenliefen?

An anderen Stellen fanden die religiöſen Gedanken und Gefühle zu ihrem Erguſſe Texte mit einem wahrhaft chriſtlichen Anſtriche, über die man in einem Libretto dieſer Art mit Recht ſtaunt.

Saraſtro ruft den Schutz der Götter für Die an, welche in Todesgefahr ſchweben; dann fährt er fort:

Doch ſollten ſie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf;
Nehmt ſie in euren Wohnſitz auf!
(Anrufung an Iſis und Oſiris).

Wie Tamino vor die geheimnißvollen Pforten geführt wird, welche ſich nur einmal für den Eingeweihten öffnen, ſo hören wir;

Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er ſich aus der Erde himmelan.
(Finale des zweiten Actes).

Die Macht der Harmonie, welche die Zauberflöte repräſentirt, führt die Aſpiranten durch die Gänge der Finſterniß, in welche ſie ſich wagten:

Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht.
(Finale des zweiten Actes).

Bei'm Anfange eben dieses Finale's kündigen die Genien den Anbruch eines neuen Tages und das Glück der Eingeweihten an:

Dann ist die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Hier nun zeigte sich Mozart, doppelt inspirirt durch an und für sich ganz musikalische Intensionen und durch die erstaunenswürdige Verwandtschaft mit dem gegenwärtigen Zustande seiner Seele, ganz als sich selbst. Das ist es, was heut' zu Tage im höchsten Grade anspricht, und nebst einigen anderen Stücken, welche analoge Texte begünstigten, mit unsterblichem Glanze in der Partitur strahlt. Das Komische und das Tragische des Sujets, d. h. die Handlung, das Drama selbst, wurde mehr oder weniger etwas in den Hintergrund gestellt, und wir sehen heut' zu Tage die schwachen Theile des Werkes darin. Man dürfte also wohl mit Wahrheit sagen, daß diese Oper die wenigst dramatische unter den Opern Mozart's ist, weil ihre hervorragendsten Scenen beinahe alle sich an moralische Situationen knüpfen, welche wohl episodisch in dem Drama zum Vorscheine kommen dürfen, aber nie deren ganzes Wesen ausmachen sollten. Das Drama verlangt Handlung und handelnde Leidenschaft. Welcher Art ist aber der Styl der größten Scenen der Zauberflöte? Der des Oratorium's und zuweilen selbst der des

hohen Kirchenstyls, in der ganzen Größe und Strenge seiner alten Formen.

Hier finden wir endlich den Gedanken, der das Gedicht befruchtet und eine so wundervolle Ernte, dem unfruchtbarsten und scheinbar am wenigsten culturfähigen Boden abgezwungen hat. Dieser, im Princip für Jedermann außer für Mozart verborgene Gedanke, war augenscheinlich die Einweihung, zwar nicht in die Geheimnisse der Isis oder in die des Freimaurerordens, sondern in die Geheimnisse, welche jeder sterbende Christ hinter den halbgeöffneten Pforten des Grabes erblickt; Sarastro und seine Priester sind wahre Priester in der Partitur, und das Zauberinstrument, die Flöte, ist sie nicht selbst das Symbol der unausgesprochenen und intuitiven Offenbarung der Musik von Gegenständen jenseits des Grabes, von Offenbarungen, deren Gewicht Mozart sicher besser fühlen mußte, als jeder Andere.

Suchen wir auf den Wegen der musikalischen Kritik das zu bestätigen, was wir in dieser Art von Vorrede aufzustellen versucht haben.

Don Juan und die Zauberflöte sind die einzigen Opern des Verfassers, welche eine wirkliche Introduction haben. Die der letztern Oper ist ein Meisterwerk von Anmuth und Zierlichkeit. Bei'm Aufrollen des Vorhangs hört man ein Allegro agitato aus Minore. Man sieht Tamino von der Schlange verfolgt. Die Angst dauert nur einen Augenblick, und der Musiker hat einen Beweis von seinem Geschmacke abgelegt, indem er ein lächerliches Schauspiel abkürzte, welches auf Würde Anspruch macht. Es erscheinen die drei

Damen, um das Ungeheuer zu tödten, Victoria zu ſingen und ſich herumzuſtreiten, welche von ihnen den ohnmächtigen jungen Mann bewachen dürfe. Ein ſehr armſeliger Stoff; ein fader Text, um den ſich Mozart nicht viel kümmerte, und aus welchem er ein köſtliches aber gelehrtes Geplauder, claſſiſch nach den Formen des Styls, romantiſch und leicht phantaſtiſch hinſichtlich ſeiner Färbung gemacht hat. Es iſt dieß ein Gezänke um ein Spielzeug zwiſchen kleinen Mädchen, welche ſich auf eine hartnäckige und gefallſüchtig ſchelmiſche Weiſe herumſtreiten. Dieſes Geplauder, welches dieſe Damen, halb unter ſich ſtreitend, halb bei Seite laut werden laſſen, verlangte den verwickelten Styl, die Nachahmung und Antworten des Satzes, und der Componiſt war nicht der Mann, es daran fehlen zu laſſen. Was aber vornehmlich den Terzetten der drei Damen und der Königin ein ideales Colorit voll Zauber verleiht, iſt die Rolle, welche der Contralt dabei ſpielt. Gewöhnlich hört man dieſe Stimme am Wenigſten aus dem Accord in Stücken zu mehreren Stimmen heraus; weil ſie aber hier die tiefſte iſt, ſo hat man ihr den charakteriſtiſchen Gang einer Fundamentalſtimme gegeben, zuweilen ſogar mit Unterdrückung des Baſſes im Orcheſter und anderer Inſtrumente der männlichen Stimmlage, welche ihn gewöhnlich verſtärken. Der Effect dieſes weiblichen Baſſes, mit gelehrter und männlicher Kühnheit geführt, iſt ganz zauberhaft. Wenn der Contralt von ſchönem Klange iſt, ſo fühlt man durch ihn das Feenhafte des Sujets.

Die Nummer 4. iſt eine der lieblichſten und bewunde-

rungswürdigſten Tenor-Arien, die es gibt. Anfangs nichts Entſchiedenes, keine Figuren und faſt keine Begleitung; ein unbeſtimmter Rhythmus. Kaum hat das Orcheſter die Tonart angegeben, EsDur, als die Stimme eine lange Ausrufung hören läßt: Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön! Eines jener Ach! welche ein ganzes Geſchick in ſich ſchließt, um in dem Jargon unſerer modernen Romantiker zu ſprechen. Einige bald gelöste Zweifel, über die Art des Gefühls, welches er empfindet, kreuzen die wachſende Gemüthsbewegung Tamino's; melodiſche Sätze wechſeln mit declamirten Sätzen, dazu kommen einige inſtrumentale Antworten; die Tonart ſcheint zu ſchwanken, wie wenn ſie nur abwartete, bis die Sache entſchieden wäre, um dann einen entſchiedenern Gang anzunehmen. Wenn aber endlich von Frage zu Frage über ſeinen Zuſtand der junge Mann zu der für ihn und für Mozart wichtigſten gelangt: Wenn das Original dieſes Bildes hier wäre, was würde ich thun, dann entwickelt ſich das menſchliche Ich in ſeinen geheimſten Tiefen; man ſieht es in der Arbeit der Antwort (Tacte 33. bis 42.) Wurde je mit dieſer pſychologiſchen Wahrheit, mit dieſem göttlichen Zauber jene Anwandlung von wollüſtiger Schwäche, in Begleitung jenes Zitterns und Bebens, welche eine jungfräuliche Organiſation bei ihrem erſten Verſuche, die Liebe zu errathen, empfindet, wiedergegeben; fühlt man nicht die Pulſation der zarteſten Faſern des Herzens in dem Accompagnement, und trifft ſich Etwas glücklicher als die allgemeine Pauſe, welche den 43. Tact ausfüllt? Tamino iſt endlich im Reinen; die immer aus-

drucksvoller werdenden Augen des Bildes haben ihm das Räthsel gelöst, aber der Athem vergeht ihm, wenn er es erfährt. Daher, wenn sie da wäre? — O, wenn sie jetzt käme, Tamino weiß, was er dann zu thun hätte. Er würde sie an sein Herz drücken und sie wäre ewig sein. **Bravissimo!** Das führt die Liebe an's Ziel und die musikalische Progression ist zu Ende, welche bewunderungswürdig den lyrischen Moment schließt, und dem Componisten erlaubt, es ebenso zu machen. Nach der Pause herrscht kein Zweifel, gibt es keine declamatorischen und fragenden Sätze mehr. Es wird hell in der Seele des Sängers; ein unermeßliches Sehnen nach dem Besitze erfaßt sie; die Melodie fließt in Strömen dahin. Es gibt Nichts dieser Arie Aehnliches, selbst in Mozart's Repertoir.

Wenn wir der Ordnung der Nummern folgen, welche den Genuß der Kenner ausmachen, so kommen wir an das Quintett, welches in Prag auf dem Billard angefangen und beendigt wurde. Der poetische Stoff ist hier wieder sehr gering. Man legt Papageno ein Schloß an den Mund; die drei Damen übergeben Tamino eine Flöte, und dem Vogelfänger ein tragbares Glockenspiel; sie zeigen ihnen die Reiseroute an, welche nach der Residenz Sarastro's führen soll, und wünschen ihnen schließlich glückliche Reise. Dieser Text war nicht viel unbequemer als die *impensata novità* des Sextett's in *Don Giovanni;* er ließ dem Musiker hinreichenden Spielraum, der aus diesem Grunde ihm sein eigenthümliches Siegel aufdrücken konnte. Das Quintett Hum, hum — ist sehr originell, und von jener anmu-

thig, romantiſch-phantaſtiſchen Originalität, welche beinahe allen Scenen dieſer Gattung in unſerer Oper eigen iſt. Seine leichten, gefälligen, faſt populären Melodieen fließen ſo natürlich in einander, daß man ſogleich die Gedanken der erſten Intention darin erkennt; die Figuren des Accompagnements ſind voll Anmuth, und die Modulation, obgleich unabänderlich in den Grenzen des Modegeſchmacks gehalten, wird frappant. Einige ſyllabiſche Sätze des Allegro, die angenehmſten nach meiner Anſicht, haben den Gang und die pikante Ungezwungenheit eines Inſtrumental-Scherzo: Silber — glöck — chen — Zau — ber — flöten u. ſ. w. Alles iſt zauberhaft und wundervoll in dem Andante, welches dieſes köſtliche Quintett ſchließt. Der Hauch der unſichtbaren Regionen dringt zu uns durch die Töne des Clarinett's und Fagott's in geheimnißvollen Dreiklängen, welche ſich in der kleinen harmoniſchen Diſtanz, aber nichtsdeſtoweniger auf eine ungewöhnliche und frappante Weiſe folgen, in Betracht der Miſchung der Sexten-Accorde mit den vollkommenen Accorden, und des Majore mit dem Minore. Dieſes Ritornell, ein Vorſpiel des Vocalgeſangs und identiſch mit demſelben, zeigt uns zum Voraus die luftigen Führer, welche Tamino und Papageno in's Land der Myſterien führen. Drei Knäbchen ꝛc.

In dem erſten Acte bis zum Finale einſchließlich, ſehen wir Mozart und Schikaneder abwechſelnd regieren und abdanken, wie es die beiden Könige von Sparta thaten. Nach dem Quintett Nr. 6. kommen das Terzett Nr. 7. und das Duett Nr. 8., auf welche das Haupt der Unternehmung

ein ausschließliches und unangreifbares Vorrecht hatte. Das Terzett fängt mit einem Anschein von Ernst an, und endigt bei dem Zusammentreffen Papageno's mit Monostatos, die sich gegenseitig für den Teufel halten, mit Ausrufungen des Schreckens. Es hat das Verdienst sehr kurz zu seyn, und darin übervortheilte Mozart gewöhnlich seinen Cameraden. Was das Duett anbelangt, so ist dasselbe mit der besten Tinte Schikaneder's, und mit einer eigends dazu geschnittenen Feder geschrieben, um das Jahrhundert und die Nachwelt zu belehren: Daß Männer, welche Liebe zu fühlen fähig sind, stets ein gutes Herz haben; daß es dann die erste Pflicht der Frauen sey, diese süßen Triebe zu theilen; daß Mann und Frau, Frau und Mann an die Gottheit angrenzen.

Mann und Weib,
Und Weib und Mann
Grenzen an die Gottheit an.

Man wird einsehen, daß ein Text, in welchem eine so erhabene Moral in dem Glanze einer so erhabenen Poesie strahlte, ein Duett, das zugleich erotisch und didaktisch ist, zwischen der Heldin und dem Komiker des Stückes, nicht der Discretion des Musikers überlassen bleiben konnte. Man mußte dem armen Unwissenden zu Hilfe kommen; man mußte, sagt uns Herr v. Nissen, seine Arbeit ihn fünfmal umändern lassen, und fast für ihn arbeiten. Nach einer ziemlich allgemein verbreiteten Sage soll Schikaneder selbst das Motiv zu dem Duett geliefert haben, wie er auch das Motiv zum Vogelfänger erfunden haben soll. Wenn

die Sache wahr wäre, so könnte man höchstens glauben, daß ein blindes Schwein auch zuweilen eine Eichel findet, denn das Duett ist gerade das, was es seyn soll. Pamina, eine der edlen Rollen in der Partitur, und Papageno, eine niedrig komische Rolle, vermischen ihre Stimmen, um die Liebe zu preisen. Die Liebe ist das große Princip der Gleichheit; sie erhebt den Menschen des Volkes, und läßt die Großen von den Höhen ihrer gesellschaftlichen Stellung herabsteigen. Die Entfernungen nähern sich moralisch und darum hat die Musik eine richtige Mitte aufzufinden, in welcher ein Mädchen von hoher Geburt und hoher musikalischer Würde, und der plebeische Komiker sich vereinigen konnten; die Eine ohne aus der Rolle zu fallen, der Andere ohne den Adel eines ersten lyrischen Sängers für sich in Anspruch zu nehmen, welchen seine Papageno-Natur ihm in keinem Falle je zu erreichen erlaubt hätte. Von diesem Gesichtspuncte aus, vorausgesetzt daß er richtig durchgeführt wurde, mußte eine für Jedermann zugängliche und Jedem angenehm tönende Composition entstehen, die zwar äußerst populär, aber nicht gemein und niedrig werden durfte, wie z. B. das Duett zwischen Papageno und Papagena, welches zwei homogene Wesen sind. Dieser Aufgabe entspricht auch das Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen. Nie entzückte eine einfachere Melodie ihre Zuhörer. Sie gefällt noch immer, trotzdem daß man sie so oft an öffentlichen Orten sowohl, wie im häuslichen Kreise zu hören bekommen hat; denn es gibt keine Familienmutter oder Großmutter in ganz Deutschland, welche sich nicht erinnern wird, zuerst mit ihrem Gat-

ten, während der Flitterwochen, und später mit den Freunden des Hauses, die mit einer erträglichen Tenorstimme begabt waren: Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herze nicht, gesungen zu haben.

Mögen meine Leser das Interesse theilen, mit dem ich mich bei diesem Stücke aufgehalten habe. Gibt es aber auch etwas Merkwürdigeres als einen Musiker von Talent, eingefleischtem Wissen und feurigem Geiste, der eine Arbeit fünfmal neu anfangen muß, sich wie ein einfältiger Schüler Abänderung gefallen läßt, welche der geringste Notenschmierer für eine Beleidigung gehalten hätte, der den musikalischen Gedanken Schikaneder's annimmt, statt ihm die Partitur an den Kopf zu werfen, und aus welchem Grunde? Um diesen schamlosen Taugenichts nicht vor den Kopf zu stoßen, der seine Langmuth auf so unglaubliche Proben stellte!

Das Finale Nr. 9. fängt mit der Erscheinung der drei Genien an. Ich sage Erscheinung, denn es ist wohl eine in der Musik; aber ebenso ruhig und friedlich, als wie die in Don Giovanni schrecklich war. Eine sanfte Feierlichkeit und zu gleicher Zeit, ich möchte es ein Lächeln ewiger Glückseligkeit nennen, durchdringen diese durchsichtigen Accorde, die aus dem geheimnißvollen Tempel zu dringen scheinen. Unwillkürlich nimmt die Phantasie ihren Flug in jene Zauberreiche, in jene fernen und unbekannten Länder, in welchen nichts untergeht, nichts sich verändert; in welchem die Gestirne weder Auf- noch Niedergang kennen; in welchen der Körper sich von leuchtendem Nektar nährt, und die Seele

aus einer unverſiegbaren Quelle von Poeſie ihren Durſt ſtillt. Zum Ziele führt Dich dieſe Bahn. Die wunderbare Färbung in dieſer durchſichtigen Harmonie entſpringt zum Theil aus der Anwendung eines Mittels, welches Mozart bereits mit ſo vielem Glück in den phantaſtiſchen Scenen in Don Juan verſucht hat, und welches in der fortgeſetzten Verlängerung einer Note beſteht. Man nehme aus dieſer toniſchen Maſſe das gehaltene G der Flöten, Clarinette und hohen Poſaunen weg, und die Piece wird völlig unkenntlich werden, obgleich Melodie und Harmonie durchaus dieſelben bleiben. Verſuchen wir uns über die analoge Macht dieſes Verfahrens Rechnung abzulegen, deſſen Verbindung oder wenigſtens glücklichſte Anwendungen unter zwei conträren Geſichtspuncten Mozart angehören.

Der Charakter einer Viſion mag ſeyn wie er will, lieblich oder ſchrecklich, himmliſch oder hölliſch, ſo iſt die Phantaſie ſtets geneigt, die Bewohner der andern Welt unter einer Art von Unbeweglichkeit ſich vorzuſtellen, welche beweiſ't, daß ſie nicht unſer organiſches Leben führen; oder wenn die Phantaſie ihnen irgend eine Geberde zuweiſ't, ſo wird dieſe verhängnißvolle Geberde ſtets irgend einen Beſchluß des Schickſals ausdrücken. Im Allgemeinen glauben wir, daß ihre Bewegungen nicht wie die unſeren von einem Acte der Willkür abhangen, ſondern von einer Laune der Elemente, welchen der Geiſt körperliche Subſtanz verliehen hat, um dem Geſichtsorgan ſich darſtellen zu können. Die Erſcheinung wird in einer Wolke oder bläulichen Flamme ſchwimmen, welche ihm als bewegliche Rahmen dienen, wäh-

rend die Züge des Geistes stets einen unbeweglichen Ausdruck und jenen stieren Blick beibehalten werden, in welchem kein Schlagen des Herzens sich verräth, jenen langen Blick, welcher die lebende Creatur blendet, kettet, desorganisirt und welcher dieselbe entweder vor Entzücken oder vor Schrecken vernichten würde, wenn er zu lange auf ihr haften bliebe. Das ist der Sinn der lang gehaltenen Note. Weil aber andererseits die Musik den Vortheil hat, die Dinge auf eine objective und subjective Weise zugleich darstellen zu können, d. h. zugleich das Object und die Eindrücke dessen, welcher sie betrachtet, zu malen, so muß die gedehnte Note eine Harmonie durchlaufen, die den Fluctuationen der psychologischen Bewegung folgt, welche die Anwesenheit des übernatürlichen Wesens hervorbringt. Wenn die Erscheinung schrecklicher Natur ist, wie im Don Juan und im Freischütz*), so ist diese Bewegung fieberisch, an Wahnsinn streifend, von Symptomen begleitet, welche die Extreme berühren: fieberische Aufregung und kalter Schweiß, schlagartige Unbeweglichkeit und convulsivisches Zittern. Dann hat die Modulation einen analogen Gang, voll Unruhe und Abschweifung; die gehaltene Note wird dann unter sehr verschiedenartigen Andeutungen, den entferntesten und wenigst vorhergesehenen, zum Vorschein kommen. Wenn dagegen die Vision glückseliger Art ist, so muß die Harmonie jene verborgene und köstliche Ruhe zurückwerfen, in welche der äußere Mensch im Zustande der

*) Wir meinen damit den erhabenen Chor, welche die Scene der Beschwörung in der Wolfsschlucht eröffnet.

Begeiſterung vertieft zu ſeyn ſcheint; und in ſolchem Falle muß die gedehnte Note auf ihre nächſte harmoniſche Bedeutung beſchränkt bleiben. So ſehen wir in dem Larghetto, welches uns beſchäftigt, ſie nur als Quinte des toniſchen Accords und als Grundton des Dominanten-Accords, mit und ohne die Septime. Wie einfach und doch welch' magiſcher Effect!

Nach dem Terzett der Genien findet man noch mehrere bemerkenswerthe Einzelnheiten in dem Finale des erſten Actes: ein ſchönes obligates Recitativ, und ſchöne Antworten des unſichtbaren Chors auf Tamino's Fragen; einen ſehr ſchönen zweiſtimmigen Kanon, einen mit vieler Kunſt und Lieblichkeit, auf einer gegebenen Inſtrumentalfigur conſtruirten Dialog: Nun ſtolzer Jüngling ꝛc. und den letzten Chor Preſto eine Art von Hurrah! Saraſtro zu Ehren, damit der Vorhang munter und glänzend fallen kann. Nichtsdeſtoweniger kann man dieſes Finale das ſchwächſte, das aus Mozart's Feder gefloſſen iſt, nennen. Der Grund liegt darin, weil in dem Libretto das Finale durchaus keinem Finale gleichſieht. Statt eines dramatiſchen Aneinanderreihens der Scenen, einer lebhaften compacten und progreſſiven Handlung, haben wir hier nichts als kleine Tableaux, jedes in ſeinem beſondern Rahmen und durch Veränderung der Decoration von einander getrennt. Ueberdieß ſind dieſe kleinen Tableaux im höchſten Grade elend, anti-dramatiſch und anti-lyriſch. Tamino bläſ't die Flöte und die Thiere hören mit zu; dann halten ſich der Vogelfänger und die Prinzeſſin, welche nichts Eiligeres zu thun haben als zu fliehen, damit auf, um in

Terzen die Vortheile hervorzuheben, welche ein paar gute Beine gewähren: Schnelle Füße ꝛc.; dann die Mohren, welche bei den Tönen des Glockenſpiels tanzen; ferner Saraſtro, der von der Jagd zurückkehrt und Monoſtatos die Baſtonnade zu ertheilen befiehlt, während man ſeine Weisheit, die er eben durch dieſe Baſtonnade ſo glänzend an den Tag legt, beſingt. Ich frage, wie ſoll man mit all' dieſem ein Finale machen, wie man ſie in *Don Juan* und *Così fan tutte* findet?

Der zweite Act fängt mit einem Prieſtermarſche an, welchen Mozart ſeinem *Idomeneo* entlehnt hat, einem vergrabenen Schatze, aus welchem er ſich erlaubte, hie und da einige Goldſtücke herauszunehmen, um ſie in Circulation zu ſetzen. Wenn dieſe Selbſtplagiate einer andern Entſchuldigung bedurften, ſo würden wir ſagen, daß der Componiſt, wenn er auf ſeine eigenen Gedanken zurückkam, es nie unterließ, ſie dem Weſen nach zu bereichern, und der Form nach zu vervollkommnen. Wenn man die beiden Märſche vergleicht, ſo wird man finden, wie weit der in der Zauberflöte ſein Muſter überragt, ſowohl in Hinſicht der Anlage, als im Reichthume der Inſtrumentation, und durch die Majeſtät ſeines erhaben prieſterlichen Charakters. Die erſte Verſion iſt eine Skizze, die andere ein von Meiſterhand vollendetes Gemälde.

Auf den Marſch der Prieſter folgt eine Anrufung, gerade wie auch in *Idomeneo;* dießmal müſſen wir aber ſtatt ein neues Anlehen darin zu finden, einen ſehr bemerkenswerthen Gegenſatz hervorheben. So ſehr die Anrufung Neptun's

an die Bilder des heidnischen Cultus erinnerte, so sehr die Arbeit des Orchesters geschmückt und der Styl blumenreich war, ebensosehr nähert sich das Gebet zu Isis und Osiris, in seiner erhabenen Einfachheit, dem Choralgesange, während der zahlreiche Periodensatz und der melodische Fluß, den man so gern in einer Opern-Arie findet, darin bewahrt ist. Die Harmonie ist es, namentlich die des Chors, mitten und am Schlusse dieses göttlichen Gesanges, welche ihm den stark ausgesprochenen Beigeschmack von Kirchenmusik verleiht. Das Accompagnement ist der melodischen Anlage nur in breiten und vollzähligen Accorden, und im großartigsten Effect angehängt. Man hört keine Violinen, keine Flöten; aber Violen, ein Violoncell, Fagotte und Posaunen, in ernster und mächtiger Harmonie, durch welche die Stimme des Oberpriesters, gleich einer großen Wolke von Weihrauch allein gen Himmel steigt. Sie ertönt (d. h. sie sollte immer ertönen) gleich jenen mächtigen Stimmen, welche mit der Gewalt der Orgel rivalisiren, die Gewölbe der alten Kathedrale erschüttern, und so tiefen Nachhall in den Seelen der Gläubigen finden. Die musikalische Rolle Sarastro's erhält sich unabänderlich auf dieser Höhe.

Wir übergehen das Duett Nr. 12. und das Quintett Nr. 13., welche auf Worte componirt wurden, die gewissermaßen uncomponirbar sind, um ein Wort über Nr. 14. zu sagen. Es ist dieß die Ariette des Mohren, welcher der eingeschlafenen Pamina einen Kuß geben will, eine Ariette, welche ohne Widerrede ganz in Schikaneder's Domaine gehörte. Die Melodie derselben ist unbedeutend und gewöhn-

lich, doch verstand es der Musiker, sie mit Hilfe der Instrumentation ziemlich originell zu machen. Die Violinen, welche in der doppelten hohen Octave mit der Stimme gehen, die Passagen der ersten Flöte, welche irgend eine Schaustellung, das Zeigen eines gezähmten Bären z. B., anzukündigen scheinen, die Menge der Gänge in Sechszehnteln, welche das Orchester unisono ausführt, das ganze Accompagnement von einer so ganz ungewöhnlichen Form, gibt dem Stücke einen Charakter von wilder Rohheit und plumper Fröhlichkeit, welche vollkommen mit den brutalen Absichten und dem schwarzen Gesichte des Monostatos harmoniren.

Von hier an drängen sich die großen Schönheiten im zweiten Acte und füllen ihn bis an's Ende aus, mit Ausnahme einiger leichten Unterbrechungen, welche sowohl durch das buntscheckige und unter sich unvereinbare Gemengsel der Scenen, die sich mit dem Erhabenen und Gemeinen im Drama vermischen, als durch die Grundbedingung im Contract, den der Musiker mit dem Director eingegangen hatte, veranlaßt wurden. Die Königin der Nacht, deren Partie Mozart den außerordentlichen Mitteln seiner Schwägerin, Hofer, angepaßt, hatte sich bereits im ersten Acte durch eine verzweiflungsvolle Bravour-Arie angekündigt. Aber die zweite Arie: Der Hölle Rache, an die wir jetzt kommen, ist noch etwas ganz Anderes. Sie erlaubt der Sängerin keinen Mittelweg, wenn sie dieses furchtbare Stück singen will, wie es geschrieben steht. Entweder steigt sie zu den Sternen auf, wenn ihr hohes F rein genug ist, sie dahin zu tragen; oder, wenn sie es nicht erreichen kann, so bleibt ihr nichts

übrig, als die Schande und die Schmach ihres Sturzes in dem Verschwindloche zu verbergen, welches der Dichter, in Voraussicht eines so traurigen Falls ausdrücklich für sie geöffnet hat. Das Transponiren bietet ein leichtes und allgemein gebräuchliches Mittel, um nicht diese Gefahr zu laufen, und dem Werke das einzige Stück kräftiger und dauernder Leidenschaft zu erhalten, welches sich darin findet. Es gibt nichts Schöneres als den declamatorischen Theil dieser Arie und den recitirenden Satz, der sie schließt. Für uns hat sie aber den großen Nachtheil, daß sie zu sehr mit Gängen in *staccato* überladen ist, welche man heut' zu Tage nicht mehr liebt, und zwar aus guten Gründen; es gäbe aber ein leichtes Mittel der Abhilfe, wenn man die punctirten Achtel in verbundene Sechzehntel auf der nämlichen melodischen Figur verwandelte, wodurch man herrliche Rouladen erhielte.

Unmittelbar nach diesem wüthenden Rachegeschrei gibt uns Schikaneder, als großer Moralist der er war, ein Gegengift gegen die blutdürstenden Worte, welche die Königin der Nacht so eben herausgedonnert hat; einen Text voll Menschenliebe, einen Fetzen von Predigt, welcher die Rache verdammt und den Menschen anempfiehlt, sich als Brüder zu lieben. Die Stimme, welche Isis und Osiris angerufen hatte, rief auch ihre göttlichen Lehren in Erinnerung. In diesen heiligen Hallen, kennt man die Rache nicht. Larghetto, EDur. Sarastro strebt leidenschaftlich nach dem Glücke der Menschheit, wie die Königin der Nacht nach der Rache; er läßt also die Zuhörer das empfinden,

was ihm der Dichter nur als moraliſchen Gemeinplatz in den Mund legt. Daher ſchreibt ſich der tiefe Zauber und die unzerſtörliche Macht dieſer Arie, welche die liebevollſte Sanftmuth, die eindringlichſte Salbung athmet, und welche, würdig vorgetragen, viel ſicherer Thränen entlockt, als viele Stücke, in welchen die Mittel der Kunſt, pathetiſch zu wirken, auf's Aeuſſerſte getrieben ſind. Mozart hat aber hier nur ganz einfache Mittel angewendet; ein Geſang von 24 Tacten, welcher ſtreng in ſeiner Tonart, ohne irgend eine Modulation bleibt; nüchtern ausgewählte Orcheſter-Figuren; als Ausſchmückung einen nachahmenden Gang, motu contrario, und die Wiederholung einer Vocal-Periode durch die Flöte, während die Stimme in die tiefen Töne herabſteigt, welche vorher eben dieſer Periode als Baß gedient haben; das ſind die Elemente einer Compoſition, deren Macht ich für unzerſtörbar erklärt habe. In welchen Proben hat dieſelbe nicht ſchon Stich gehalten?

Seit nahezu einem halben Jahrhundert haben alle mit tiefer Stimme begabten Sänger dieſe Arie wiedergekäut, überall wo es ein Orcheſter, ein Clavier oder eine Guitarre gab, und ſelbſt auch ohne dieſe. Dabei vergeſſe man nicht, daß beinahe alle ſie carikirten, und zwar ſowohl aus Mangel an Schule, und ſodann, weil es den Baßſtimmen, wenn ſie auch den nothwendigen Umfang haben, um den Saraſtro und andere Partieen dieſer Art zu ſingen, ſehr häufig in der tiefen Quinte vom D bis zum A an Schönheit oder Kraft gebricht; und ſo geſchieht es manchmal, daß das Orcheſter die mangelnden Töne der Stimme ergänzen muß.

Nr. 17. Terzett. Die Flöte und die Zauberglöckchen, welche ohne Zweifel als verdächtige Waare an Sarastro's Douane confiscirt worden waren, werden von den Genien ihren Eigenthümern wieder zugestellt, wobei sie ihnen zugleich eine Collation und Erfrischung zukommen lassen. Für die ermüdeten Reisenden ist diese Situation ganz schön; dagegen ist sie es weit weniger für den Componisten. Als Haushofmeister und Kellner konnten die Genien, mit so prosaischen Functionen beauftragt, nicht mehr den Charakter zeigen, welcher sie bei ihrem ersten Auftreten auszeichnet. In diesem Terzett nahm Mozart in Ermangelung eines Bessern zur musikalischen Malerei seine Zuflucht. Er erinnerte sich, daß die Genien Flügel hätten und er läßt diese Flügel im Orchester, in kleinen wiederholten Stößen, die so lebhaft und munter sich bewegen, hören, daß man den launenhaften Flug einer Fliege schwirren und summen zu hören meint. Diese Form der Begleitung setzt sich während der Pausen der Stimmen bis an's Ende fort, und ist von bezaubernder Anmuth.

Pamina war im ersten Acte so mißhandelt worden, wohlverstanden durch den Verfasser der Worte, daß Mozart mit Begierde eine Gelegenheit ergreifen mußte, das dieser interessanten Person angethane Unrecht zu rächen. Der Text der Nr. 18. gab ihm hiezu eine sehr günstige Veranlassung. Sie ist eine der glücklichsten Zufälle im Libretto, in welchem das Gute immer nur zufällig ist. Pamina beschließt, einer Existenz ein Ende zu machen, welche die Liebe kaum erst in's Leben gerufen hat; nach ihrer Ansicht bleibt ihr

keine Zufluchtsſtätte übrig, als das Grab. Dramatiſch genommen hat dieſes junge Mädchen ohne Zweifel ſehr großes Unrecht, für Nichts und wieder Nichts ſo ſehr zu verzweifeln; wer aber unter uns hat in ihrem Alter nicht ſchon oft, und mit der Aufrichtigkeit einer Schrecken erregenden Ueberzeugung zu ſich ſelbſt geſagt: „Ja, Alles iſt aus, Alles iſt verloren, auf ewig verloren, und ach! das Leben iſt ſo lang. Was ſoll ich damit machen?“ Und aus welchem Grunde haben wir dieſes klägliche Selbſtgeſpräch an uns gerichtet? Wegen eines verfehlten Stelldicheins vielleicht, oder um einer noch geringern Urſache willen. In dieſem Falle befindet ſich eben das junge Mädchen, und aus dieſem Grunde bewegt ſich natürlicher Weiſe ihre Arie in den klagendſten und melancholiſchſten elegiſchen Corden. Ja, ich fühl's, es iſt verſchwunden: Andante, G Moll, $^6/_8$. Dieſe Arie oder Cavatine iſt von einem Ausdrucke, die der Muſiker aus dem tiefſten Innern ſeiner Seele hervorgeholt hat, aus welchem Grunde ſie auch immer zur Seele der Zuhörer dringen wird, ſo lange Lieben und Dulden das Loos der Menſchheit ſeyn wird. Vermöge ſeiner Endigung in der Vocalſtimme und der Einfachheit ſeines Accompagnements nähert ſich das Stück ein wenig dem Charakter der Romanze. Die Inſtrumental-Melodie läßt ſich nur von Zeit zu Zeit darin hören, und gleichſam nur wie ein flüchtiges Echo der Stimme. Man täuſche ſich aber deßhalb nicht; dieſe ſcheinbare Einfachheit verbirgt harmoniſche Schätze. Man ſehe wie die herbſten Diſſonanzen ſich mit den ſanfteſten Accorden in den Tacten 5. und 6. vermählen, wo der Majore Septimen-Accord ſo

köſtlich mit dem vermehrten Septen-Accorde abwechſelt. An anderer Stelle zeigt ſich die herbe Harmonie der Minore-None in zwei verſchiedenen Tönen, mit allen ihren Intervallen und einem bewunderungswürdigen Effect. Es findet ſich aber namentlich eine Stelle vor, ein harmoniſcher Betrug, mit welchem wir Nichts in ſeiner Art vergleichen können. Es iſt dieß eine vollkommene Cadenz, welche ſich im Geſange vorfindet, Tact 33., welche der Componiſt aber vermieden hat, indem er den Grundbaß um eine Quinte ſtatt um eine Quarte ſteigen läßt. Mußte man nicht Mozart ſeyn, um die Modulation zu unterbrechen und ſie auf dieſe Weiſe auf die Tonica zurückzuführen, auf welcher der Geſang in Thränen ſich auflöſ't! Und welcher Schwung des Genius zeigt noch das Ritornell am Ende, dieſer chromatiſche Baß, welcher mit ſo vieler Anmuth, unter den ſchluchzenden Synkopen der Flöte und Violine dahinfließt. Die Schönheit des Styls und die Tiefe des Ausdrucks konnten in einer Piece von dieſem Charakter nicht weiter getrieben werden.

Der Text der Nr. 19. ein Prieſter-Chor, obgleich ſehr alltäglich auf Sonne und Wonne gereimt, folgte ſehr gut auf eine elegiſche Ergießung. Er fängt wie Nr. 11. mit Iſis und Oſiris an, ohne deßhalb aber eine Anrufung oder ein Gebet zu ſeyn. Die Eingeweihten, welche den guten Eigenſchaften des Novizen (Tamino) Vertrauen ſchenken, wünſchen ſich Glück, bald einen Bruder mehr zu zählen. Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben, Worte, welche dem Muſiker die Grundlage und äſthetiſche Färbung des Stückes geliefert haben. Das neue Leben,

welches Tamino verſprochen iſt, läßt ſich in dem Geſange der Eingeweihten, welche es bereits angetreten haben, fühlen und begreifen. Die erhabene Heiterkeit, die geheimnißvolle Ruhe, der himmliſche Wohlklang, die ſtrahlende Größe, welche dieſes Muſikſtück auszeichnet, würden einen glauben laſſen, den Chor ſeliger Geiſter zu hören, welche in den Wolken ſingen, wenn man nicht die Blechinſtrumente und eine faſt Paläſtrina'ſche Harmonie zu hören bekäme, welche den Flug der Phantaſie auf die Umſchließung des Tempels beſchränken. Die Eingeweihten ſehen die Gottheit noch nicht anders, als durch die Bilder des Cultus und die Hülle der prieſterlichen Formen. Sie haben deßhalb auch nur einen Wunſch, welcher ſich mit der höchſten Erhabenheit des Ausdrucks in dem Worte bald concentrirt. Bald, bald, bald wird er unſrer würdig ſeyn, ein Satz, deſſen muſikaliſcher Sinn ſich ſehr gut durch ein maleriſches Bild überſetzen läßt. Man ſieht den Gerechten, welcher, ermüdet von ſeiner irdiſchen Laufbahn, die Hände und Augen gen Himmel erhebt und ſich in der Freude ſeines Herzens ſagt: Bald! Dieſer Chor iſt dreiſtimmig; die Harmonie iſt ohne Begleitung, alla cappella; die Trompeten und Poſaunen ertönen bei'm Uniſono der Vocalſtimmen; nur am Ende findet ſich ein Orcheſterſatz, ein unvergeßlicher Satz mit vier Noten. Er iſt ſchön bis zur Anbetung, ſalbungsreich bis zu Thränen, erhaben, göttlich.

Man findet ziemlich allgemein, daß unter allen Enſemble-Stücken der Oper, bei der Aufführung des Terzett Nr. 20. Soll ich Dich, Theurer, nicht mehr ſehen, den mei-

ſten Effect macht. Ich werde nicht Nein ſagen, aber ich werde den Grund, warum, angeben. Dieſes Terzett umfaßt außergewöhnlicherweiſe eine wirklich dramatiſche Situation. Die Stunde der Prüfung iſt gekommen; die Liebenden ſollen ſich trennen; unter ihr Lebewohl miſcht ſich die Angſt vor Gefahren. Pamina gibt ſich ganz ihren Beängſtigungen hin; Tamino ſetzt ihr eine Reſignation entgegen, welche mehr in ſeiner Willenskraft, als in ſeinem Herzen ihren Grund hat; Saraſtro, deſſen imponirende Feſtigkeit durch ein väterliches Wohlwollen gemäßigt iſt, benachrichtigt die jungen Leute, daß die Zeit drängt, und ermahnt ſie zum Muthe. Dieß iſt ſicher ein vortrefflicher Vorwurf für ein Trio. Ein an und für ſich ganz lyriſcher Gedanke, individuelle Gefühle im Contraſt, Progreſſion und die für das Ohr angenehmſte Verbindung der verſchiedenen Stimmlagen des Sopran's, Tenor's und Baſſes. Andere Muſiker hätten vielleicht dem Stücke eine tragiſche und leidenſchaftliche Färbung gegeben; Mozart hat dieß nicht gethan. Das wäre ſo viel geweſen, als die Situation zu mißkennen und den Charakter der Pamina zu entſtellen, welche im ganzen zweiten Acte ſich als der wahre Typus junger, blaſſer, melancholiſcher, nervöſer, hyſteriſcher und des höchſten Eindrucks fähiger Mädchen der heutigen Romane zeigt. Außerdem handelte es ſich ja nicht um eine Trennung auf ewig, welche mit Gewalt mitten unter einem Haufen von Comparſen mit ſauertöpfiſchen Geſichtern bewerkſtelligt wird. Es handelt ſich um eine freiwillige Trennung von einigen Stunden; die Gefahr, welche nur in der Perſpective erſchrecklich ſcheint, iſt Nichts, als ein Phan-

tom, welches vor einem festen Entschlusse verschwinden wird. Eine zu dunkele Färbung hätte demnach ein Gemälde verfälscht, welches natürlicherweise die sanftesten Tinten verlangte. Wir hören Seufzer der Liebe, zärtliche Klagen, melancholische Vorgefühle, aber nie den Schrei einer grundlosen Verzweiflung. Das Orchester bewegt sich in Arpeggien; und auf dieser bewegten aber gleichförmigen Grundlage zeichnen sich die entzückenden Vocalmelodieen auf bewunderungswürdige Weise ab. Man hört Anfangs einen Dialog zwischen der Frau, welche die Gefahr übertreibt, und den beiden Männern, welche sie ermuthigen und trösten. Bald verändert sich aber die Combination. Tamino, der zukünftige Weise, fängt an mit seiner Braut in Terzen zu weinen: Wie bitter sind der Trennung Leiden! Es bleibt also nur noch der Greis übrig, um Vernunft zu predigen oder zu singen. Das Ensemble der drei Stimmen wird zum kanonischen Contrapuncte, welcher mit fließenden melodischen Sätzen wechselt. Dann kommt jene schöne Progression, in welcher der Baß im tiefen B anfangend: Die Stunde schlägt, in aufeinander folgenden halben Tönen in das D hinaufsteigt, während jeder modulatorische Schritt immer ausdrucksvollere Antworten in den obern Stimmen hervorruft. Die erstickenden Worte des letzten Lebewohls werden warm und mit klopfendem Herzen mitgefühlt, da, wo einige Tacte vor dem Schlusse der Componist den Sopran und Tenor mit einer so großen contrapunctischen Meisterschaft in einander verflochten hat, in a trully masterly manner (auf so wahr-

haft meisterhafte Art), wie Burney sagen würde. Welch' ein Terzett!

Der zweite Act steht höher als der erste, selbst in den Scenen trivialer und populärer Lustigkeit, welche mit dem Erscheinen des Vogelfängers verknüpft sind. So hat die Arie: Ein Mädchen oder Weibchen Nichts von ihrer melodischen Frische verloren, und das Glockenspiel, welches die Verse mit Variationen begleitet, übt auch auf das Parterre und die Galerieen dieselbe magische Gewalt, welche es an anderem Orte auf Monostatos und seine Mohren geübt hatte. Ueberdieß ist die Melodie dieser Verse ein vortreffliches Thema mit Variationen.

Die beiden Verfasser der Zauberflöte scheinen alle ihre Kräfte gesammelt zu haben, um in dem letzten Finale einen Hauptcoup auszuführen und sich, jeder in seiner Art, selbst zu übertreffen. Man könnte zugleich auch glauben, daß Beide, Jeder zu seinem Vortheile, ihre ganze Gewandtheit aufgeboten hatten, um den Contract zu umgehen, welcher ihre gegenseitigen Interessen garantirte. Mir gehört das Finale, sagte Schikaneder. Pamina, die, weil sie der Schuh etwas drückt, wahnsinnig geworden ist; der Vogelfänger, der sich zur Unterhaltung des Publicums hängen will, und der sich aber sogleich wieder losmacht, sobald er sein mit Federn bedecktes Weibchen sieht, deren Entbehrung ihm den Spleen verursacht hatte; hernach die Geheimnisse der Isis in voller Thätigkeit, das seltene und herrliche Schauspiel der Prüfungen im Feuer und im Wasser; die Königin der Nacht, die mit ihrer schwarzen Bande kommt, und mit dieser in den

Schlund des Tartarus geschleudert wird; endlich der Triumph der Weisen, die Moral des Stückes, d. h. eine ungeheure Sonne aus in Oel getränktem Papiere, welche den ganzen Hintergrund des Theaters einnimmt. Alles dieß war so schön, so blendend, und die Aufhäufung der Wunder war der Art, daß Mozart die Hand an die Stirne legen mußte, um zu sehen, ob auch für ihn noch ein kleines Plätzchen übrig blieb. Glücklicherweise mußte man dem Maschinisten Zeit lassen, die eben genannten Wunder vorzubereiten. Daraus entstanden einige Scenen der Erwartung, welche ausgefüllt werden mußten, und die der Musiker benützte. Es fand sich allerdings in den einzelnen Theilen dieses Finale's nicht mehr Zusammenhang, als wir in dem des ersten Finale's entdeckt haben; ein Ganzes daraus zu machen, wäre daher ebenso unmöglich gewesen; dagegen hatten aber einige dieser vereinzelten Bilder trotz des Textes einen hohen lyrischen Werth. Das war wieder einer jener glücklichen Zufälle.

Die Genien eröffnen dieses Finale, wie das andere, durch einen Gesang, der vom Himmel zu kommen scheint; hierauf steigen sie zur Erde nieder, und schließen sich in wohlwollendem Gespräche und als begleitende Stimmen der großen Pamina an. Diese Scene, aus welcher der Dichter etwas Aermlich-Tragisches zu machen verstanden hatte, faßte Mozart als großer Dichter auf. Den Dolch, den man ihm vorhielt, warf er, weil er nicht der Melpomene's war, weit von sich. Er wußte, daß die sanfte melancholische Pamina unfähig sey, eine so verzweiflungsvolle Handlung wie den Selbstmord zu begehen. Sie hält den Dolch, um sich eine

Haltung zu geben und spricht davon, sich tödten zu wollen, wie viele meiner Leser, die sich sehr wohl befinden, seiner Zeit davon gesprochen haben. Wir müssen übrigens anerkennen, daß Pamina sehr unglücklich ist; sie singt, um einen Stein zu erweichen; deshalb glaube man aber doch ja nicht, daß sie wahnsinnig sey, wie es dieser Lügner von Schikaneder behauptet. Nein, Pamina ist in den Zustand getreten, welchen ihre Cavatine ausspricht, sie hat dessen äusserste Grenze erreicht. Ihre Seele, von Zweifeln erdrückt, läßt keine Melodie, ihre Augen keine Thränen mehr fließen. Auf den elegischen Ausdruck sind herbe Beklemmungen, peinliche Seufzer gefolgt; ihr Gesang ist unbestimmt, ungeordnet, eigenthümlich; ein physischer Schmerz durchdringt den Busen dieses jungen Mädchens. Zu was braucht sie einen Dolch? Sie wird von selbst und zwar am gebrochenen Herzen sterben. Ha! des Jammers Maß ist voll. Die Rolle der Genien in diesem bewunderungswürdigen Andante entspricht vollkommen der, welche den Chor in der griechischen Tragödie ausfüllte. Sie sprechen mit der handelnden Person, bedauern ihre Schmerzen, ermahnen und berathen sie; sie sprechen aber nie zu gleicher Zeit mit ihr.

In dem Augenblicke, in welchem Pamina den Dolch erhebt, um sich damit zu durchbohren, kündigt der Chor ihr an, daß sie Tamino wiederfinden wird, der sie noch immer liebe. Dramatische und musikalische Entwickelung, Uebergang von der höchsten Trauer zur höchsten Freude. Man hört deßhalb ein Allegro im Dreiviertel-Tacte, wie man es noch heut' zu Tage machen würde. Aber dieses Allegro gleicht

einer Cabalette nur ſehr wenig. Mozart erlaubte der Verzweiflung der handelnden Perſon keinen tragiſchen Gang; ebenſo wenig wollte er aber auch, daß ſich ihr Glück in einer Tanzmuſik ausſpreche. Daher findet man wenig Lebhaftigkeit im Rhythmus, wenig Bewegung im Orcheſter, wenig Modulation, eine ziemlich ruhige Melodie. Der erhabene Sinn dieſer Muſik verbirgt ſich, ſo zu ſagen, unter den Noten. Es iſt die glaubende Liebe, ſtatt der leidenſchaftlichen Liebe, welche ſich in Don Juan ſo energiſch ausſpricht; eine Liebe, welche ſtatt als letzten Endzweck nach Genuß ſtrebt, ſich zum Sternengewölbe aufſchwingt und in der Unendlichkeit ausruht; eine Liebe, wie ſie gewiſſe Dichter verſtehen, und welche die drei Geiſter noch beſſer verſtehen und fühlen mußten, deren Stimmen ſich dem Geſange Pamina's anſchließen, um dieſelbe zu preiſen. Der erhabene Schwung, welchen der Schluß dieſer großen Scene herbeiführt, erhebt den Zuhörer mit der handelnden Perſon in den Himmel.

Die Einweihung beginnt. Wir ſehen vor uns die noch geſchloſſenen Pforten des zu den Prüfungen beſtimmten Ortes, und ſtoßen auf die vielleicht außerordentlichſte Seite, welche ſich in den frappanteſten Werken Mozart's vorfindet. Dieſes Wunder von Compoſition muß mit der ganzen Aufmerkſamkeit geprüft werden, welche es verdient. Wir geben zuerſt den Text:

Der, welcher wandert dieſe Straße voll Beſchwerden,
Wird rein durch Feuer, Waſſer, Luft und Erden.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er ſich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet, wird er dann im Stande ſeyn,
Sich den Myſterien der Iſis ganz zu weih'n.

Die Art von Allegorie, welche dieſe ſechszeilige Strophe in ſich ſchließt, iſt ſo klar, daß ſie aufhört, eine ſolche zu ſeyn. Der mit Schwierigkeiten beſäete Weg iſt das Leben; die Belohnung, welche denen verſprochen iſt, welche muthig auf demſelben gewandelt ſind, iſt die Offenbarung aller Myſterien, deren Schlüſſel das Grab iſt. Lauter ganz chriſtliche Lehren und Verſprechungen.

Mozart, ſo wie Tamino, befanden ſich am Ende ihrer Laufbahn. Die furchtbaren Pforten, durch welche man nur einmal geht, ſollten ſich bald hinter ihnen ſchließen. Dabei bemerke man, daß die Perſonen, welche dazu beſtimmt waren, dieſen Text zu ſingen, völlig problematiſcher Natur waren. In dem Libretto werden ſie kurzweg: zwei geharniſchte Männer genannt. Sie erſcheinen mit herabgelaſſenem Viſir und flammenden Schwertern, eine Benennung und Attribute, welche der Phantaſie ein ziemlich weites Feld laſſen. Glaubt man nicht darin die Darſtellung des Schattens jenes andern Phantom's zu ſehen, welches bereits ſich naht, um Mozart ſeine letzte Stunde anzukündigen und ſeine letzte Arbeit bei ihm zu beſtellen!

Wenn man in Betracht zieht, daß die Bearbeitung des Stückes, die Compoſition eines ſolchen Textes durchaus ohne Beiſpiel in den Annalen des lyriſchen Drama's iſt, und daß dieſelbe in der Theatermuſik gänzlich fremd zu ſeyn ſcheint, ſo kommt man nur ſchwer dazu, nicht anzunehmen, daß Mozart bei Weitem mehr an den allegoriſchen Sinn der Worte, als an den directen Sinn derſelben gedacht hat; d. h. bei Weitem mehr an ſich, als an ſeine Oper.

Weil alle religiöſen Myſterien das gemein haben, ſowohl unter ſich, als mit den meiſten menſchlichen Inſtitutionen, daß die Zeit ihnen ihre feierlichſte Weihe verleiht, ſo ſcheint Mozart vor Allem dahin getrachtet zu haben, in ſeinen Zuhörern das Gefühl eines hohen Alters zu erwecken. Er ging bis in die erſten Zeitalter der Muſik zurück, um eine Geſangesform zu finden, die dieſer Abſicht entſprach, aber ſtatt den Geſangſtyl jener entfernten Epoche nachzuahmen, hielt er es für viel ſicherer, eine bereits fertige Melodie, eine alte Choral-Melodie zu wählen: Chriſt, unſer Herr zum Jordan kam, welche Wolf Heinz, einem Componiſten des ſechszehnten Jahrhunderts, zugeſchrieben wird, der ſie wahrſcheinlich ſelbſt in den urſprünglichen Geſängen der katholiſchen Kirche gefunden hatte. Welch ein Choral. Großer Gott! Das Pſalmodiren bei einem höchſt traurigen Begräbniſſe, ſo höchſt gothiſch, ſo ganz mit Staub bedeckt, aller Angewöhnung eines modernen Ohres zuwiderlaufend. Und um dieſen Charakter von Alterthümlichkeit und Ungefälligkeit noch zu erhöhen, ließ der Componiſt den Choral durch den Tenor und Baß von Anfang bis zu Ende in Octaven ſingen. Es durfte ſich zwiſchen Melodie und Begleitung kein Anachronismus einſchleichen. Das Stück mußte eine Form der Compoſition vorſtellen, wie man ſie vom fünfzehnten Jahrhundert an kannte, einen Choralgeſang in contrapunctiſchen Fugen. Weil es ſich aber darum handelte, dem *canto fermo* keine andere Geſangſtimmen, ſondern die Kräfte eines vollſtändigen Orcheſters entgegenzuſetzen, und weil weder das 15. noch das 16. Jahrhundert irgend ein Muſter

von Instrumentalstimmen bot, welches verdient hätte, nachgeahmt zu werden, so entlehnte Mozart den Gedanken zu seinem Accompagnement bei dem wahren Gründer dieses Styls, bei Sebastian Bach, der, wie uns der Abt Stadler sagt, denselben von Heinz angeliehen hat. Aus diesen verschiedenen Anleihen entstand hinsichtlich des Effects eine Sache, an welche weder Heinz, noch Bach, noch sonst Jemand je gedacht hat: eine äußerst romantische und phantastische Composition; originell, eben weil sie von einem anderen Zeitalter der Musik entlehnt worden war, neu, weil Nichts älter schien, als sie, theatralisch und täuschend im höchsten Grade, in Betracht der Situation, weil sie reine Kirchenmusik ist; ein Abgrund all' des harmonischen Wissens, ein Meisterstück moderner Instrumentation, und im Ganzen genommen ein poetisches Wunderwerk, welches die Phantasie einen ungeheuern Weg durchbrechen läßt. Hat man je trauriger Psalmodiren gehört, als diese beiden Stimmen, welche durch die brüllenden Stimmen der Posaunen verstärkt und durch den ganzen Chor der Blasinstrumente getragen werden? Das geheimnißvolle Paar singt für sich, während die Thema's der Fuge, ihrerseits ebenfalls unabhängig, wie die Räder einer Uhr eingreifen, welche geht, und immerfort geht, auf deren Zifferblatt aber man weder Zahlen noch Zeiger sieht. Der Schrecken schleicht sich langsam in das Saitenquartett ein; er verbreitet und pflanzt sich fort, theilt sich jeder Stimme mit, ergießt sich von einem Instrument in das andere. Er entwindet sich aus dem Orchester wie eine Todtenklage, welche die Echo's der Nachahmung in dumpfem Wimmern, in er-

stickten Seufzern in die Unendlichkeit tragen. Das durch diese fremdartige und hinsterbende Musik in den Augen der Seele erweckte Schauspiel vermischt sich nach und nach mit dem auf der Scene und bringt eine Art intellectueller Phantasmagorie hervor. Die schwarzen Männer nehmen eine Aehnlichkeit mit jenen Gestalten an, welche man auf den Gräbern alter Ritter liegend sieht. Sie haben sich von ihrem Steinlager erhoben, um eine alte Litanei anzustimmen; ihre Schwerter brennen statt der Wachskerzen. Mit ihnen hat sich der Geist der Zeit erhoben und schwebt über dem Auditorium; ein unbeschreibliches Gefühl dessen, was war, lange, sehr lange Zeit vor uns war, durchdringt die Seele, und doch fühlen wir trotz dieser Art von magnetischer Vision oder von retrogradem Hellsehen, welche weder die Poesie des Worts noch irgend eine andere Poesie auch nur von Weitem zu erreichen vermag, jenen unüberschreitbaren Zwischenraum, welcher uns von jedem erloschenen Leben der Vergangenheit trennt, in welche die Musik uns neu eintreten läßt. Wir fühlen die ganze Tiefe des Lichts, in welche sie sich vertieft hat.

Dieser Art war die furchtbare Bezauberung, welche eine fixe Idee damals auf Mozart übte, daß er selbst auf dem Theater in einer Schikaneder'schen Oper und aus Veranlassung von, was weiß ich, für abgeschmackten Mysterien, plötzlich den Gesang der Hingeschiedenen mit einer Stimme anstimmte, welche man bis jetzt noch nicht an ihm gehört hatte, und welche aus den Grabesgewölben einer Kirche hervorzukommen schien.

Bis jetzt hat das magiſche Inſtrument Tamino's, die Flöte, durchaus keinen Einfluß auf die Handlung des Drama's geübt, und ſie war von keiner großen Beihilfe für den Componiſten geweſen. Sie hatte nur in der Menagerie Saraſtro's gedient. Gegen den Schluß des Endes aber gibt dieſe Flöte, obgleich auf indirecte Weiſe, Gelegenheit zu einem ſchönen lyriſchen Moment. Pamina, welche Erlaubniß erhalten hat, mit ihrem Geliebten die Gefahren und den Ruhm der Einweihung zu theilen, findet ihn in dem Augenblicke auf, in welchem die verhängnißvollen Pforten ſich öffnen ſollen. Sie erzählt ihm in ſehr guten declamatoriſchen und harmoniſchen Ausdrücken, daß ihr Vater ſeligen Angedenkens dieſe Flöte aus dem Stamm einer tauſendjährigen Eiche in einer Sabbathnacht beim Leuchten der Blitze gemacht habe. Dieſer melodiſche Talisman ſoll die von nun an unzertrennlichen Liebenden, gegen Schrecken und Tod, welche ſie auf ihrem Wege finden dürften, beſchützen. Sobald Pamina bei den beiden letzten Verſen ihres lyriſchen Monolog's angekommen iſt. Wir wandern durch des Tones Macht ꝛc. fallen Pamino und die beiden geharniſchten Männer zugleich mit ihr in den Text ein, wodurch ein Quartett entſteht. Das Problem, welches Mozart in dieſer Situation erblickt zu haben ſcheint, beſtand wohl darin, zu unterſuchen, unter welchem neuen Geſichtspunkte die große Frage des Todes ſich darſtellen laſſe, wenn die Ergebenheit und der Glaube an eine tugendhafte Liebe (durch Pamina perſonificirt) und die erhabenen Offenbarungen der Harmonie (durch Tamino, den Beſitzer der Zauberflöte, perſonificirt) ſich auf die Verſprechun-

gen der Religion stützen. Da er die Macht seiner Kunst zu feiern hatte, so entwickelte er alle Zauber derselben in einem Raume von zweiundzwanzig Tacten. Ich werde meine Tinte nicht verschwenden, um dieses erhabene Quartett zu commentiren, zu loben, zu bewundern und zu preisen. Man sehe es selbst durch; denn eine Musik dieser Art bezaubert die Augen fast eben so sehr, als sie das Ohr entzückt.

Eine Sache ist zu bemerken, welche, wie uns scheint, beweis't, wie sehr Mozart die directen und positiven Intentionen des Libretto verachtete. Der Choral mit der Fuge und das Quartett, welches darauf folgte, sollten Nichts als die Vorrede oder den Prospectus der Mysterien der Isis bilden. Der Dichter hat diese Scenen, gleich vorräthigen Steinen, für die schaulustige Menge vertheilt. Während daher Schikaneder beschäftigt ist, seine Mysterien vorzubereiten, vollendet der Componist die seinigen in der Partitur. Bereits hat uns die Musik Alles gesagt, ehe wir noch Etwas gesehen haben; bereits hat die Macht der Harmonie dem Zuhörer Alles geoffenbart, ehe noch Tamino das magische Instrument an den Mund gesetzt hat. Sobald die Mysterien sichtbar werden, ziehen sie sich aus der Musik zurück, welche plötzlich zu einer vollständigen Unbedeutendheit herabsinkt, wie um dem Pfeifen des Maschinisten zu gehorchen, und sich auf den gleichen Standpunct eines elenden und kindischen Schauspiels zu setzen. Man sieht die Prüfung im Feuer und im Wasser hinter einem eisernen Gitter; Leinwand, welche umgedreht wird; roth und gelb angestrichene Flammen, welche steigen und fallen; und dabei ruht der Maestro aus.

Man hört ein mageres Flötensolo, das selbst Schülern heut' zu Tage zu gering wäre; einen zweistimmigen Vocalgesang in süßlichen Terzen; hierauf eine geräuschvolle Fanfare, welche den Triumph der Eingeweihten verkündigt und den Componisten erschreckt aus seinem Schlafe erweckt. Das ist Alles.

Nun heißt es Platz gemacht für den Vogelfänger, welcher große Eile hat; denn er muß sich zuerst hängen, dann Bekanntschaft mit seiner Frau machen, und schließlich der Gewogenheit der Logen und des Parterr's sich empfehlen. Um Alles dieß zu einem guten Ende zu führen, ist eine Arie in Sechsachtel-Tact und ein Duett auf die Sylbe Pa, die Anfangsstuchstaben seines werthen Namens, da. Die Arie gefällt uns besser als Alles, was Papageno zuvor gesungen hat. Sie ist noch heut' zu Tage recht hübsch. Glückliche Motive, geistreiche Intentionen, und ein Accompagnement mit pikanter Sauce, welches Mozart'n ohne allen Zweifel von Rossini gestohlen worden ist. Das Duett ist eine Art von Kinderei, welchem ein drolliger Text, vereint mit dem komischen Zuschnitte des Rhythmus, eine ziemlich originelle Munterkeit verleihen.

Die Königin der Nacht nähert sich mit Monostatos und ihren drei Damen dem Tempel. Eine düstere Minore-Tonart, ein instrumentales Thema, welches dumpf brummt, wie das Geräusch, das einem Sturme vorangeht, zeigen irgend eine Katastrophe an. Ein schönes Ensemble der Stimmen, welches diesem unterirdischen Gähren entspricht. Der Schwur der Rache wird in den Vocalstimmen in langen und majestätischen Accorden geleistet, aber stets unter den drohenden und vortrefflich ausgehaltenen Orchesterfiguren. Plötzlich

trifft ein Blitzstrahl, eine musikalische Explosion aus einem herzzerreißenden Accorde, die Königin und ihr Gefolge, welche im Unisono über ihre Niederlage aufschreien und verschwinden. Das Licht folgt auf die Finsterniß, eine göttliche Harmonie auf den Schrei der Verzweiflung. Der Chor der Eingeweihten, der dießmal aus allen vier Stimmen zusammengesetzt ist, begrüßt den neuen Bruder in einer Sprache, in der sich das palingenesistische Resultat der Einweihung, das glänzende Leben der Ruhe, der Milde, der erhabenen und reinen Betrachtung ausspricht, welches der junge Erbe Saraſtro's so eben erworben hat. Dieser Schlußchor umfaßt den verborgenen Sinn der Oper und spielt selbst durch seinen Text darauf an. Tamino — Mozart sieht den Zielpunct seiner wunderbaren Laufbahn. Die Beschwerden des Weges sind groß gewesen; unzählbar und fast über die Kräfte eines Sterblichen gehend, waren die Arbeiten, welche seine Beständigkeit bewährt haben. Diese Beschwerden hat er überwunden; aus diesen Prüfungen ist er auf eine Art hervorgegangen, welche ihm den Beifall Dessen erwarben, welcher ihn unter die Menschheit geschickt hatte. Ruhm dem unerschrockenen Bekehrungsboten, Ruhe dem ermüdeten Wanderer. Dank! Dank! rufen ihm bereits von allen Seiten die Eingeweihten der Musik zu. Dank! wiederholen heut' zu Tage alle Echo's der civilisirten Welt, und Dank! wird ihm noch die entfernteste Nachkommenschaft sagen, indem sie sich der begeisterten Hymne der Isispriester anschließt.

La Clemenza di Tito.

Opera seria in zwei Acten.

Metaſtaſio's Gedicht war ſeiner urſprünglichen Form nach dem Rahmen und den Verhältniſſen einer modernen Oper nur wenig entſprechend, indem es wenig Handlung durch drei Acte hindurch ſchleppte und Nichts, als eine Reihenfolge von Arien und Recitativen enthielt. Mozart ſah die Nothwendigkeit ein, daß das Libretto umgearbeitet werden müſſe, ehe er es componiren könne. Der Signor Marroli, Hofpoet des Kurfürſten von Sachſen, wurde mit dieſer Arbeit beauftragt, welche er nach dem Gedanken und unter der unmittelbaren Leitung des Muſikers ausführte. Man unterdrückte den zweiten Act als für die Handlung unnöthig; knüpfte den erſten an den dritten mit einigen Bruchſtücken deſſen an, der ausgemerzt worden war; und um die Einförmigkeit der auf einander folgenden Recitative und Arien zu unterbrechen, vereinigte man mehrere Scenen in dem Final-Quintette des erſten Actes, dem Hauptſtücke des Werkes, welches wir Mozart zweifach verdanken, weil er es war, welcher den poetiſchen Stoff vorbereitete und die Partitur deſſelben ſchrieb. Mittelſt dieſer Abkürzung gewann die Fabel an Schnelligkeit und Intereſſe; die kreuzenden Partieen der vier Lieben-

den, welche ſich ſtets bei Metaſtaſio vorfinden, wurden weniger ſchleppend, und was das Weſentlichſte iſt, man führte in das Libretto die Enſemble-Scenen ein, die immer ſo günſtig für die Entwickelung der großen Effecte der Bühnenmuſik ſind. Allein obſchon der Rahmen auf dieſe Weiſe ſehr verengt worden war, ſo blieb er doch noch ziemlich weit, und Mozart hatte nur achtzehn Tage, um ihn auszufüllen. Seine immer mehr abnehmenden Kräfte machten es ihm klar, daß die Sache für ihn unmöglich wäre, wenn er es unternehmen wollte, das ganze Werk in Mozart'ſchem Style zu ſchreiben. Zwiſchen dieſe traurige Ueberzeugung und gebieteriſche Verpflichtungen eingeengt, ſah er ſich in die Alternative verſetzt, entweder ein mittelmäßiges Ganzes zu liefern, oder die Zeit und die Kräfte, die ihm geblieben waren, für einige auserwählte Scenen aufzuſparen und den übrigen Theil des Geſchäftes im laufenden Style der italieniſchen Muſik abzufertigen. Die Wahl war nicht ſchwierig. Mozart ſchrieb **con amore** fünf oder ſechs Piecen, welche Meiſterwerke ſind; bei den anderen Scenen, die er nur ſkizzirte, verwandte er verſchwenderiſch den Firniß des Zeitgeſchmacks; und in Betracht des Drängens eines faſt fabelhaften Termins, beauftragte er Süßmaier, die nicht obligaten Recitative zu ſchreiben, und behielt ſich nur deren Durchſicht vor. Die Sage ſchreibt Süßmaier ſelbſt die beiden Nummern des erſten Actes, die Arie der Vitellia: ***Deh si piacer mi vuoi*** und das Duett des Sextus mit Annius: ***Deh prendi un dolce amplesso,*** zu.

Dieſe vorläufigen Bemerkungen ſchienen mir für Jemand,

der die letzten dramatischen Arbeiten Mozart's richtig beurtheilen will, unumgänglich nothwendig. Sie erklären und rechtfertigen die Widersprüche, zu welchen die *Clemenza di Tito* Veranlassung gegeben hat, je nachdem die Kritiker das Werk im Ganzen oder in seinen Einzelnheiten in's Auge gefaßt haben. In ihrem Ganzen ist sie unstreitig die wenigst vollkommene unter den sieben classischen Opern des Verfassers. Man hat bemerkt, daß im Allgemeinen die Instrumentation im Titus sehr arm im Vergleich mit den anderen Meisterwerken Mozart's erscheinen, was sehr wahr ist, und man hat hinzugesetzt, um die augenscheinliche Schwäche der beiden Tenorarien zu entschuldigen (die des Titus), daß sie für einen Sänger ohne Stimme geschrieben worden seyen, was mir aber durchaus nicht erwiesen scheint. Ich sehe im Gegentheil, daß eine dieser Arien: *Se all' Impero amici Dei* sehr schwierig zu singen ist, und daß alle drei für einen hohen Tenor geschrieben worden sind, folglich für einen Sänger, der Stimme und Mittel besitzen mußte. Die Kritik hat ferner die abgekürzten Dimensionen mehrerer Stücke hervorgehoben, wodurch sich eine ungestüme Ungeduld kundgebe, eine Arbeit zu beendigen, welche man nicht, so wie es seyn sollte, an's Ziel führen kann. Diese Bemerkungen meiner Vorgänger werde ich durch folgende zu vervollständigen suchen.

Bis dahin hatte Mozart in seinem Kopfe ein System befolgt, welches die richtige und sehr schwierige Mitte hinsichtlich dessen, was man die lyrisch-dramatische Wahrheit nennt, zwischen den Italienern und Gluck befolgt. Obgleich er so viel als möglich die Interessen des Drama's mit denen der

Ausführung in Einklang zu bringen suchte, so setzte er nichtsdestoweniger sein Interesse, als Meister, oder den Werth und die Bedeutung der Musik an und für sich selbst über alles Andere. Weder Gluck noch die Italiener hätten damals die Intention eines Stücks begriffen, wie z. B. das Allegro des Sextetts in Don Juan. Diese richtige Mitte und diese Suprematie, welche den speciellen Interessen des Componisten eingeräumt gewesen war, finden sich nur noch in einer ganz kleinen Anzahl von Scenen in *La Clemenza.* Die meisten Arien dieser Oper wurden nach den Kräften der Sänger gemessen, und zwar so, daß diese nicht das thun, was sie sollten, sondern nur was sie konnten. Was das Orchester anbelangt, so sehen wir dasselbe nur zu oft auf eine rein begleitende Harmonie beschränkt; die Gegensätze und Verbindungen der Figuren, welche die Instrumentation unseres Heros auszeichnen, finden sich selten darin. Dagegen trifft man in Titus zwei Arien mit obligaten oder concertirenden Stimmen, des Clarinetts und des Bassethorns. Diese Arten von Duetten zwischen dem Sänger und einem Instrumente bringen zuweilen großen Effect hervor, aber sie sind bei der Bühnenmusik von keiner Bedeutung, wenn nicht die obligate Orchesterstimme in einem klaren und directen Rapport mit der Situation steht, welche sie nur in Art einer Anspielung, einer formellen oder im Texte mit inbegriffener dramatischer Intention anzudeuten dient, und auf diese Weise sich den allgemeinen Regeln des Accompagnements anschließt. Dann aber wird das Instrumental-Solo nie mit der Stimme zum Duett, wie in der Arie des Sextus: *Parto;* sondern

es entwickelt ſich auf einer melodiſchen Anlage, welche jeden Gedanken an Concurrenz oder Nebenbuhlerſchaft mit der Singſtimme ausſchließt. Dieſer Art iſt z. B. die Rolle, welche dem Clarinett in einer lieblichen Scene der Schweizerfamilie, der Viole, in einer bewunderungswürdigen Romanze im Freiſchütz, und dem Violloncello in der Arie der Zerlina: *batti, batti,* angewieſen iſt.

Das, was wir ſo eben bemerkt haben, will mit anderen Worten ſagen, daß die in der Eile entworfenen und ausgeführten Theile des Werkes nichts Anderes, als die musica seria des letzten Jahrhunderts ſind, eine Muſik, welche nicht die Gedanken des Libretto feſtknüpfte, ſondern ſie nur mit weichen Contouren umgab, und folglich ebenſowohl auf etwas Anderes angewendet und mit ebenſo viel Vergnügen im Concert als im Theater gehört werden konnte. Aber der Muſiker hat nicht allein mehrere wahrhaft tragiſche Scenen des Stückes geſchwächt, ſondern er iſt ſogar ſo weit gegangen, da angenehm und ſüßlich zu werden, wo er pathetiſch und furchtbar hätte ſeyn ſollen; er hat ſich bis zum formellen Widerſinn hinreißen laſſen. Eine ſo ſchwere Anſchuldigung darf man nicht ohne Beweiſe machen. Die Arie des Sextus, an die man erinnert hat, liefert ſchon einen. Ich werde einen noch viel ſtärkern geben. Eben dieſer Sextus wird vor Titus, ſeinen Freund, ſeinen Wohlthäter und ſeinen Richter geführt, den er hatte ermorden wollen. Der Schuldige ſpricht die furchtbaren Gewiſſensbiſſe aus, die ihn zerfleiſchen und verlangt als letzte Gnade eine ſchnelle Hinrichtung. Es gibt ſicher nichts weniger Zweideutiges, als eine Situation dieſer

Art. Nun, wenn Sextus, deſſen Schweſter der Kaiſer im erſten Acte heirathen will, der mit ſo vieler kaiſerlicher Gunſt überhäufte Sextus ſeinen Herrn für *di tante grazie* (ſo viele Gnade) zu danken gehabt hätte, würde er wohl ein anderes Motiv gewählt haben als: *Tanto affano soffre un cuore ne si muove di dolor?* An was dachte aber Mozart, als er daſſelbe wählte? Er dachte aller Wahrſcheinlichkeit nach an die Signora Perini, eine gute Sängerin vielleicht, aber wahrſcheinlich ſchlechte Schauſpielerin, jedenfalls aber eine Frau, welcher die Rolle des Sextus beſtimmt war. Auf Helden und tragiſche Verliebte, auf Verſchwörer und Königsmörder, deren Partie im Contralt-Schlüſſel geſchrieben iſt, ſollten die Regeln der muſikaliſchen Kritik nicht ſo ſtreng angewendet werden, wenn es ſich um dramatiſche Wahrheiten handelt, und ſo ſteht hier alſo Mozart außerhalb der Urſache.

Die Güte des Titus iſt eigentlich im Grunde die Güte des Auguſtus, welche unter anderm Namen für die lyriſche Scene arrangirt worden war. Titus, Sextus und Vitellia entſprechen genau Auguſtus, Cinna und Aemilia. Es fehlen dem italieniſchen Gedichte nur die Schönheiten der franzöſiſchen Tragödie, ohne welche die Aehnlichkeit vollſtändig wäre. Die Geſchichte iſt für die Muſiker eine ziemlich unproductive Mine, eine Wahrheit, welche in der Theorie auf ſo überzeugende Art bewieſen und in der Praxis ſo vollkommen anerkannt iſt, daß heut' zu Tage die Oper Nichts mehr mit der Geſchichte zu thun haben will, oder höchſtens Namen und Epiſoden von ihr entlehnt, wie es Walter Scott in ſeinen

Romanen gehalten hat. Es ist in der That klar, daß Revolutionen, Eroberungen, Veränderungen der Dynastien, Hofintriguen sich ebensowenig mit der musikalischen Kunst vertragen, als Ehrgeiz und politische Interessen, die Hebel dieser Ereignisse. Man hat überdieß noch das Unpassende hervorgehoben, die großen Männer der Geschichte singend auf der Scene einzuführen; das ist allerdings und zwar in hohem Grade der Fall; aber warum? Warum sollen eben diese Männer, ohne gegen die Vernunft anzustoßen, das Recht haben, in Hexametern und in Jamben zu sprechen? Große Schriftsteller, welche Nichts von Musik verstanden, scheinen mir diese Frage nicht schlecht beantwortet zu haben. So behauptet unter Anderen Laharpe, daß der Sänger sich nie zu der Würde einer historischen Person erheben, noch sich mit derselben in der Einbildungskraft des Zuhörers identificiren könne, weil seine Kunst stets an seinen Stand erinnere. Dagegen wäre kein Wort zu erinnern, wenn Alexander durch eine Frau und Cäsar durch einen Castraten, im Cabaletten-Styl, mit vielen Rouladen und Fermaten ad libitum gesungen würde. Wenn man aber Sänger gehört hat, welche auf der Höhe ihrer Rolle stehen, so wird man zugeben, daß ein großer Tragöde, welcher die Musik wahrhaft tragisch singt, durchaus nicht mehr an seinen Stand erinnert, und daß er eben so viele, ja sogar noch mehr Illusionen hervorbringt, als der große Tragöde, der die schönsten Tiraden declamirt. Nach unserer Ansicht dürften die hervorragenden Personen der Geschichte darum in Versen sprechen, weil den Heroen der Handlung und des Gedankens die Verse diese

doppelte moraliſche Ueberlegenheit bewahren können. In der Muſik tritt aber nicht derſelbe Fall ein, und zwar aus dem Grunde, weil dieſe ſich nicht direct an die Intelligenz und das Gedächtniß der Zuhörer wendet und folglich eben dieſe Männer nur in Gefühlshelden zu verwandeln vermag. Licinius, ein Triumphator in der Phantaſie, erſcheint in einigen Scenen der Veſtalin erhaben. Das iſt aus dem Grunde, weil wir keine andere reale Größe an ihm kennen, als die Macht ſeiner Liebe und die Majeſtät ſeines Zornes. Cäſar würde in denſelben Scenen durchaus nicht an ſeiner Stelle zu ſeyn ſcheinen.

Das Libretto der *Clemenza* entging übrigens den weſentlichen Inconvenienzen der hiſtoriſchen Gattung. Die Fabel und die Hauptperſonen (die leidenſchaftlichen Perſonen darin) ſind beinahe alle erfunden. Titus ſelbſt nahm und konnte in der Muſik nur einen untergeordneten Rang einnehmen. Er beſitzt alle Tugenden, was ein großes Glück für ſein Volk iſt, und keine Leidenſchaft, was kein Glück für unſern Maeſtro war.

Nachdem wir auf dieſe Weiſe die Kritik gehörig geübt haben, ſuchen wir, um billig zu ſeyn, uns zu überzeugen, daß nach *Idomeneo* und *Don Giovanni* keine Oper unſeres Verfaſſers ſo erhaben dramatiſche Schönheiten in ſich ſchließt, als eben dieſe *Clemenza di Tito*, welche von einem Kranken in achtzehn Tagen geſchrieben wurde, und 26 Muſiknummern enthält! Wir werden unſere Prüfung auf die Hauptſtücke beſchränken, welche für die ſchönſten Situationen com-

ponirt wurden, und auf die einzelnen Schönheiten, welche in den anderen weniger vollendeten Scenen zerſtreut ſich vorfinden.

Die Reihe der Meiſterwerke beginnt mit der Ouverture, deren Verwandtſchaft wir an anderm Orte mit der von *Idomeneo* bereits anerkannt haben. Sie iſt, wie dieſe letztere aus einem Guß, ohne weitere Einleitung, heroiſch von Anfang bis zu Ende, aber bei Weitem beſſer durchgearbeitet, und von einem viel glänzendern und mehr modernen Heroismus, Allegro, CDur $^4/_4$. Bald hört man die melodiſchen Töne des Triumphs, welche uns die combinirten Solo's der Blasinſtrumente zutragen; bald iſt es der Tumult des Kampfes, zu welchen die *Tutti* auf die hitzigſte Weiſe unter ſich führen. Mozart wolle an das große Bild Rom's erinnern, als Beſiegerin der Welt durch die Waffen und vielleicht auch an die kriegeriſchen Vorgänge des Titus Veſpaſianus, welcher der Beſieger und die Geißel Juda's war, ehe er den glorreichen Beinamen: *Amor et deliciae humani generis* verdiente. Die Schlacht iſt in dem Mittelſatze enthalten, in welcher die Modulation Schlag auf Schlag raſch, heftig, unbeſtimmt, mit ſcharfen Diſſonanzen vermiſcht, fällt, wie man es häufig in den Werken der inſtrumentalen Schule unſerer Tage trifft. Hier verhält ſich aber die Sache nicht ganz ebenſo. Die gegenwärtigen Componiſten moduliren zu häufig nur um des Vergnügens der Modulation willen; bei ihnen folgen ſich die Accorde auf eine Weiſe, daß das Ohr darüber erſtaunt und zuweilen davon verletzt wird, wie es die Neuerer des ſiebenzehnten Jahrhunderts thaten; ſie folgen ſich willkürlich in anarchiſcher Unordnung, ohne einem

über ihnen ſtehenden Geſetze der Compoſition zu gehorchen, welches ſie leitete. Mozart geht aber nie auf dieſelbe Weiſe zu Werke, ſelbſt wenn ſeine Modulation auf die raſcheſte und kühnſte Weiſe wechſelt. So fängt das Bruchſtück, welches uns beſchäftigt, mit dem Motiv der Ouverture in *Es* reproducirt an, und von da gelangen wir nach dreißig Tacten in EDur durch die dazwiſchenliegenden Tonarten. Warum ſcheint dieſe ſo raſch dahineilende Modulation dennoch den einzigen ihr zuſtehenden Gang zu befolgen? Weil das in kanoniſcher Form zwiſchen den Orcheſterſtimmen getheilte Thema mit einem Gegenſubjecte kämpft, das ſtärker wie daſſelbe iſt, das ihm immer auf den Ferſen ſitzt, das es von der Melodie in den Baß und vom Baß in die Melodie verfolgt, je nachdem der Flüchtling in dem einen oder in der andern eine Zufluchtsſtätte gefunden hat. Gegen das Ende tritt noch eine dritte, große und kriegeriſche Figur dazwiſchen, welche man bereits in der erſten Hälfte der Ouverture gehört hat. Das modulatoriſche Ungeſtüm und das außerordentliche Feuer, welche dieſe herrliche Compoſition des Mittelſatzes auszeichnet, erſcheinen auf dieſe Weiſe als das Reſultat einer eben ſo gewandten als glänzenden Combination dreier Thema's, von denen zwei, voll Leidenſchaftlichkeit und Feindſeligkeit, das dritte tyranniſiren und es nöthigen, ganz ihrem deſpotiſchen Willen ſich zu unterwerfen. Es liegt alſo hier ein hinreichender muſikaliſcher Grund vor, der nicht allein die haſtigen Gänge der Modulation rechtfertigt, ſondern einen hohen techniſchen Werth einem Werke verleiht, das ohne denſelben durchaus keinen gehabt hätte.

Eine andere Beziehung, welche zwiſchen Idomeneo und Titus wahrgenommen werden kann, iſt die, daß die Arien der beiden Opern (die der Elektra ausgenommen) alle einen italieniſchen Zuſchnitt haben. In Idomeneo ſtreben aber die Arien mehr nach dramatiſchem Ausdrucke und erreichen denſelben häufiger. Dagegen ſind die Arien in Titus von weit überlegenerm, idealem Ausdrucke; im Allgemeinen ſind ſie rein von veralteter Form und reproduciren Nichts, als den weſentlichen Charakter der italieniſchen Muſik, welcher dieſelbe ſtets am Leben erhalten wird: Wohlklang, Lieblichkeit, Glanz, feſter, anmuthiger und gewählter Gang, mit einem Worte die vollkommene Singbarkeit dieſer Muſik.

Die Vergleichung der Clemenza und der Zauberflöte, Werke, die ſich durch die Daten berühren oder ſelbſt vermiſchen, wie man im erſten Theile geſehen hat, bietet Analogieen einer andern Art und von weit höherm Intereſſe. Wir erkennen ſichtbar die Spuren derſelben moraliſchen Einflüſſe darin. Einige der ausgezeichnetſten Geſänge in Titus gehören ebenfalls der Kirche an, und der elegiſche Ton darin läßt ebenfalls jenen andern Seelenzuſtand erkennen, welcher auf die Stunden der melancholiſchen Exaltation folgte und einen ruhigen und inſpirirten Blick über die Grenzen des irdiſchen Horizonts uns zu werfen erlaubte. Die merkwürdigen Anſpielungen auf das damals ſo nahe Ende des Componiſten fehlen in dem Libretto der *Clemenza* ebenfalls nicht, und es iſt wohl nicht nöthig, hinzuzuſetzen, daß dieſe Texte unter die gehören, welche Mozart mit der meiſten Inſpiration und dem meiſten Genie wiedergegeben hat. Wenn Sextus,

welcher glaubt, den Gang zur Hinrichtung antreten zu müſſen, von Vitellia Abſchied nimmt, hat ihm Metaſtaſio Worte in den Mund gelegt, welche ich ſehr wenig römiſch, dagegen aber außerordentlich romantiſch für einen kaiſerlichen Poeta finde.

Se al volto mai ti senti.
Lieve aura che s'aggiri
Gli estremi miei sospiri
Quell' alito sarà.

Ganz der Gedanke der Abendempfindung. Man kann ſich denken, daß Mozart denſelben gut wiedergegeben hat; er hat vergegenwärtigt, was der Dichter nur von der Zukunft vorausſetzte. Die handelnde Perſon iſt bereits nicht mehr auf dieſer Welt. Ihre Stimme hat keine Thränen mehr; ihr von der Materie, von Leiden freies Weſen, von nun an ganz Harmonie und ganz Liebe, umſchwebt gleich einem Abendlüftchen Diejenigen, welche weinend zurückgeblieben ſind.

Vitellia's Arie, Nr. 23, mit obligatem Baſſethorn, die ſchönſte des Werkes und auch eine der ſchönſten, die Mozart geſchrieben hat, enthält eine Anſpielung derſelben Art. Dieſe Bemerkung wurde ſchon vor mir gemacht: *non più di fiori vaghe catene etc.* und dann:

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggo la morte
Ver' me avanzar.

Mozart ſah ebenfalls das düſtere Bild zwiſchen ihm und der Jahreszeit der Blumen ſich erheben, welche nur auf ſeinem Grabe neu erblühen ſollten. Es gibt wenige uns be-

kannte Gesangstücke, in welchen so viele edle musikalische Ideen sich vereinigt finden, als in dieser Arie, wenige, deren Charakter schwieriger zu erklären ist. Wenn sie Nichts, als dramatisch wäre, so wäre sie nur traurig und kurz, sie ist aber lang und hat zwei Tempi, weil der Componist die Worte in's Unendliche wiederholt und sie willkürlich vermischt nach den rhythmischen Convenienzen ihrer Perioden, nach italienischer Weise, was an und für sich ein ziemlich zerstörendes Verfahren des Drama's ist; mag, wer da will, Mozart einen Vorwurf darüber machen, daß er die Verse Metastasio's wie einen alten Fetzen zerrissen hat, wir vermögen es nicht. Die Arie ist so wundervoll schön, die Klage ist in dem freien Spiele der Phantasie des Musikers so köstlich begründet, der unausgesprochene Sinn des Motivs*) steht so hoch über dem der Worte, die Gänge des obligaten Instruments wiederholen in so sanftem Echo die Vocalsätze, indem sie dem Gedanken mit so vielem Zauber vorausgehen, oder denselben commentiren, das Ganze athmet eine so erhabene ideale Größe, daß man in Wahrheit ein Barbar seyn müßte, wenn man wollte, daß Alles dieß im Interesse einiger poetischer Gemeinplätze nicht existirte.

Andererseits ist es wahr, daß diese bezaubernde und göttliche Arie sehr schlecht oder eigentlich gar nicht den Charakter der Vitellia ausdrückt, welcher der einer Närrin und eines

*) Eines dieser Motive (Tact 101. des Allegro) hat in dem Buffo-Duett in Robert der Teufel eine Stelle gefunden mit einigen harmonischen Modificationen zwar, die es aber keineswegs verbergen.

Ungeheuers ist. Einer Närrin, weil sie sich einbildet, Erbansprüche auf den Thron des Kaisers zu haben, wie wenn das römische Reich, eine moderne Monarchie, auf das Princip der Legitimität gegründet gewesen wäre; ein Ungeheuer, weil sie die Leidenschaft eines Mannes mißbraucht, den sie nicht liebt, um ihn zum Mord des Kaisers anzutreiben, den sie liebt, oder den sie wenigstens sehr geliebt haben würde, wenn Titus sie zu seiner Gattin hätte machen wollen. Diesen Charakter in der Musik vollständig wiederzugeben, war rein unmöglich. Alles, was der Componist hätte thun können, wäre gewesen, dieser Person eine große Energie der Gefühle zu verleihen, wie Donna Anna, und der Wuth, wie Elektra. Es scheint aber, daß die dahinschwindende Kraft Mozart's die Malerei eines während zwei Acten aufrecht erhaltenen energischen Charakters nicht zugelassen habe. Ein einziges Mal erinnert Vitellia entfernt an die Tochter des Commandeur's in dem bewunderungswürdigen und pathetischen Terzett: *Vengo! aspettate!* was übrigens nicht einmal ein Terzett, sondern nur eine Arie mit Beiziehung zweier begleitenden Stimmen ist. Die Situation an sich selbst ist sehr schön. Sextus, besiegt durch das blutdürstige Bestürmen seiner Geliebten, ist hingegangen, das Verbrechen zu vollbringen. Noch eine Stunde und die Welt wird ihre Wonne verloren haben. Die grausame Frau erwartet unter Bangigkeiten und Gewissensbissen den Ausgang ihres Complotts, als Publius und Annius erscheinen, um ihr anzuzeigen, daß der Kaiser statt Berenice sie zur Gattin gewählt habe. Welch' ein Augenblick für Vitellia! Sie sieht ihre heißesten Wünsche

durch ihren eigenen Fehler vernichtet, die in diesem Augenblicke in Erfüllung hätte gehen sollen. Metastasio drückt ihre Verzweiflung durch einen Ruf nach Einem aus, der sie nicht mehr hören konnte: *Sesto! Sesto!* ein erhabener Schrei von Wahrheit und Schmerz. Diesmal war der Aufruf des Dichters hinreichend mächtig, um den Zauber der krankhaften Eindrücke, welche auf dem Genius des Musikers lastete, zu brechen. Mozart erhob sich in seiner ganzen Größe und erreichte den Standpunkt der Situation. Metastasio's Apostrophen donnerten in pathetischen Schlägen wieder; Vitellia widerrief ihre Rache fast mit derselben befehlshaberischen Autorität, mit welcher Donna Anna noch vor Kurzem die ihrige angerufen hatte; das Orchester aus einer langen Lethargie erwacht, war wieder Mozartisch geworden, und nimmt einen vom Vocalgesange unabhängigen Gang an, um den Effect besser zu unterstützen; endlich herrschte das erhabene Tragische auf der Scene. Dieses Stück wäre ein vollkommenes Meisterwerk, es würde sich den pathetischsten Stücken in Don Juan nähern, wenn die unbedeutende und süßliche Melodie der beiden anderen Stimmen es nicht ein Wenig an den Stellen schwächte, an welchen sie eintreten.

Die Partie der Vitellia umfaßt einen Umfang von zwei Octaven und einer Quinte, zwischen dem tiefen G und dem hohen D. Sie verlangt also einen doppelten Stimmumfang, wie ihn offenbar die Signora Marchetti-Fantozzi hatte, für welche die Partie componirt worden war.

Unter den drei Duetten in dieser Oper geben wir entschieden dem zwischen Servilia und Annio den Vorzug: *Ah*

perdona al primo affetto; es ist sehr einfach, sehr kurz, sehr melodisch und voll der begeistertsten Zärtlichkeit. Das Duett: *Deh prendi un dolce amplesso,* welches man Süßmaier zuschreibt, hat auch seine Reize, aber der Componist hat dem süßen Kusse nur 20 Tacte eingereiht. Es waren zwei Männer, die sich umarmten. Andere Stücke ermüden die Aufmerksamkeit der Zuhörer kaum mehr.

Die Ensemble-Scenen beschränken sich auf zwei Terzette und ein Quintett. Wir haben bereits den Anfang eines dieser Terzette in Erinnerung gebracht: *Se al volto mai ti senti,* dessen Andante besser ist, als das Allegro. Man kann dasselbe von dem Andern sagen: *Questoè di Tito il volto?* zwischen Sextus, Titus und Publius. Das erste Tempo Larghetto, SDur $^{4}/_{4}$, ist vollkommen schön. Es ist ein Dialog in gedehnten Perioden, in welchen die Stimmen sich nicht vereinigen, aber in welchen sich nach und nach die Empfindungen des von Scham und Gewissensbissen niedergedrückten Schuldbeladenen, der großmüthige Schmerz des Kaisers, wie er die durch das Verbrechen so veränderten Züge seines Lieblings sieht und die Gemüthsbewegung, welche der Anblick eines vor seinen Richter geführten Königsmörders verursacht, sich ausdrücken. Sextus Rede, welche das Stück eröffnet, spricht sich in der Figur eines gebrochenen Tremolo aus, auf welches Tonfälle in Sechzehnteln im Basse und in den Violinen während des Beiseite-Singens des Publius folgen. Ein bewunderungswürdiges Accompagnement! Welche Größe und welch' tragischer Adel liegt in dem Befehle sich zu nähern: *Avviccina ti non m'odi,* welchen Titus dem Schuldigen er-

theilt und wiederholt, und welch' tief ergreifender Pathos in dem Satze: *O voce che piombami sul core!* Wie sehr entspricht dieser Dialog dem Charakter plastischer und idealer Einfachheit, welche in der Kunst der Alten vorherrschte. Nie vielleicht erinnerte die tragische Muse besser an den antiken Schmerz und legte den Kothurn mit mehr Majestät an. Wir hätten ebenfalls Alles in dem zweiten Tempo, Allegro, gelobt, sowohl die Zierlichkeit des Rhythmus als die doppelte Anlage der Melodie und die Anmuth der Nachahmung, wenn nicht Alles der Art wäre, daß man es eben so gut anderen sehr verschiedenen Situationen anpassen könnte.

Das Quintett dient als Finale des ersten Actes und krönt das ganze Werk, dessen unsterbliche Ehre es ausmacht. Lassen wir zuerst den Signor Maroli oder vielmehr Mozart selbst Gerechtigkeit wiederfahren, nach dessen Gedanken der Dichter das Libretto Metastasio's umarbeitete. Man kann sicher nicht mehr Bühnenkenntniß zeigen, noch ein tragisches Finale mit mehr Verständniß und Glück anordnen. Die Scene stellt das Forum bei Nacht vor, welches bald die Flammen des brennenden Capitol's erhellen, Sextus eröffnet das Finale durch einen Monolog, in welchem er sich mit dem Gedanken des Vatermordes vertraut zu machen sucht; die anderen Personen kommen nach und nach auch herbei, die einen von Gewissensbissen zerfleischt, die anderen von Abscheu und Schrecken erfüllt; der Mörder geht ab und zu, als neuer Oreste mit den Furien hinter seinen Schritten; der Aufruhr tobt um den Platz herum, und das römische Volk, der Chor, läßt das Geschrei der Verzweiflung hören, welches

die erste Rolle in dieser zugleich epischen und tragischen Handlung spielt. Es kann nichts Schöneres und Musikalischeres geben. Mozart blieb als Componist nicht hinter dem Mozart, dem Ordner des Libretto, zurück. Seine eigenen poetischen Gedanken belebten, erwärmten, inspirirten ihn und zwar dergestalt, daß nie eine grandiosere Conception der Bewunderung von Menschen geboten worden ist, welche glücklich genug organisirt sind, um in demselben Grade die beiden vollständigsten Formen künstlerischer Poesie zu fühlen, und welche hinreichend gute Richter sind, um die Mittel einer Verbindung zwischen zwei Poesieen zu würdigen, in welchen der Beitrag der einen nicht dem der andern geopfert werden darf, sondern welche im Gegentheile die Totalität ihrer Kräfte vereinigen müssen. Dieß ist ohne Widerspruch das vollendetste Schauspiel. Man bemerke auch, wie sehr ein Vertrag auf dieser Basis der Gleichheit, zwischen dem Drama und der Musik, in dem Finale des Titus unumgänglich nothwendig war. Die Tragödie allein wäre nicht mit allen den Gedanken, die es enthält, fertig geworden. Sie hätte die fünf Personen sprechen und handeln lassen; was hätte sie aber mit dem römischen Volke, diesem großen, diesem Hauptacteur gemacht? Sie hätte es dem Chorführer anempfohlen. Unglückliches Volk!

Nach den obligaten Recitativen der Donna Anna hat Mozart kein schöneres geschrieben, als das, welches dieses Finale durch den Monolog des Sextus eröffnet. An der Stelle, in welcher der Verräther, durch die Macht seiner Erinnerungen gezwungen, alle Tugenden des Fürsten aufzählt,

den er zu ermorden im Begriff ſteht, läßt der Componiſt das Tempo ralentiren; das Recitativ wird beinahe *arioso*. Das iſt der repräſentative Styl, die ſprechende Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts in ihrer höchſten Vervollkommnung.

Das Allegro des Quintetts wurde trotz ſeines außerordentlichen ſceniſchen Effects und der lärmenden Bewegung, die darin herrſcht, thematiſch conſtruirt. Die Einheit der Compoſition ruht in einem Vocalſatze, der in verſchiedenen Tönen, Majore und Minore, reproducirt wird, und welchen die Perſonen nach Maßgabe ihrer Ankunft auf der Scene in Angriff nehmen. Unter dieſe edel pathetiſchen, obgleich immer melodiſchen Sätze fallen herzzerreißende Ausrufungen des Chors hinter den Couliſſen. Man hört ſie gleich dem Todesſchrei einer Bevölkerung, unter deren Schritte die Erde ſich zu einem ungeheuern Grabe geöffnet zu haben ſcheint. Die ganze Maſſe des Orcheſters bricht ſich in donnernden Schlägen an den Accorden der Verzweiflung, welche man Anfangs von Zeit zu Zeit hört, und welche zuſammen ein ſchmerzvoll gedehntes Ah! hören zu laſſen ſcheinen! Weil dieſe Ausbrüche auf verſchiedenen Harmonieen der verminderten Septime ſtatifinden, ſo bringen ſie jedesmal eine neue Tonart hervor; die Stimmen des Volks nähern ſich allmälig immer mehr; die Accorde des Chors werden häufiger und folgen ſich zu zwei und zwei: Ah! Ah! Dieß iſt die techniſche Dispoſition dieſes Allegro. Der Effect iſt über alle Beſchreibung erhaben. Man muß dieſe Muſik ſo ausgeführt gehört haben, wie ſie es ſeyn muß, durch Subjecte, die gute Schauſpieler

und gute Sänger sind, unterstützt durch einen zahlreichen und trefflichen Chor und mit passender In-Scene-Setzung.

Mozart ließ sich anscheinend zuweilen von einem wunderbaren Geiste zum Paradoxen hinreißen. Welcher Musiker, frage ich, hätte sich einfallen lassen, das Finale durch ein Andante zu schließen, ohne daß sich Etwas, wenigstens dem Anscheine nach, in der Situation geändert hätte. Wer hätte nicht vorausgesehen, daß der mächtige Eindruck des lebhaften Tempo's sich auf diese Weise verlieren, und die tausende zum Applaus erhobenen Hände wieder auf die Knie der Zuhörer zurückfallen würden. Mozart kümmerte sich nicht im Geringsten darum, sondern hielt mitten im Allegro inne, um zwei oder drei Linien des einfachsten Recitativ's zu schreiben, worauf er sein Andante ganz ruhig wieder anfing. Er wußte sehr gut, was er that. Sein Gedanke war kühn, aber nicht paradox; ja sogar weit davon entfernt, er war vollkommen richtig. Die Situation schien nicht verändert, wie wir gesagt haben; materiell nicht, dagegen aber psychologisch in hohem Grade. Als zu Anfang des Finale's Sextus sich entfernt, um sein Opfer zu treffen, ist die Verschwörung bereits ausgebrochen, das Capitol steht in Flammen; das Volk, welches die Ursache und den Zweck dessen, was es sieht, nicht kennt, durchrennt unter Ausrufungen des Schreckens die Stadt. Sobald aber Sextus im Glauben, daß das Verbrechen vollendet sey, zurückkehrt, muß die Nachricht der vermeintlichen Ermordung des Titus bereits mit Blitzesschnelligkeit in ganz Rom verbreitet seyn. Das Volk weiß jetzt Alles, und weil der erste Eindruck eines großen öffentlichen Elends die Geister betäubt,

ſo muß ein allgemeiner Abſcheu, der Anblick erblaßter und unbeweglicher Geſtalten, eine Art moraliſcher Lähmung in der Muſik ſich ausdrücken. Dieſes Raiſonnement gehört nicht mir, ſondern Mozart. Das Andante iſt demnach Nichts, als eine ſtrenge Folgerung und zugleich eine eclatante Rechtfertigung. Es iſt noch erhabener, als das Allegro.

Hier iſt der Plan der Vocal-Anlage anders vertheilt. Der Chor, welcher auf der Scene anlangt, begnügt ſich nicht mehr mit Ausrufungen, ſondern er läßt regelmäßige und vollſtändige Sätze hören: *Oh nero tradimento! Oh giorno di dolor!* und durch das Sprechen mit den handelnden Perſonen bildet ſich ein anderer Chor. Eine dritte Gruppe aus Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken beſtehend, ſchlägt während der Pauſen der Stimmen einen kriegeriſchen und traurigen Rhythmus an. Man hört die Todtenglocke der öffentlichen Glückſeligkeit anſchlagen, die mit Titus zu Grabe gegangen iſt. Von dem Tacte an, in welchem Vitellia und Servilia die toniſche Leiter hinaufſteigend das Ces erreichen: *Oh — gior — no — di — do — lor*, iſt der Dialog des Doppelchors mit einer Kunſt eingetheilt, deren Geheimniß unſer Heros von Niemandem geerbt, das er aber auch Niemandem vermacht hat. Dreimal fällt die Cadenz, welche das Ohr erwartet, auf ſuspendirende und zerreißende Accorde, ſo daß dieſe einzige und merkwürdigſte aller Perioden erſt mit dem zweiundzwanzigſten Tacte zum Schluſſe gelangt. Die Pauken ertönen dumpf auf dieſe Schlußcadenz, die Schreckensrufe dieſer verderblichen Nacht verlieren ſich unmerklich in den Schatten derſelben. Nie wurde die Ma-

jeſtät des Schreckens und der tragiſche Jammer auf der muſikaliſchen Scene weiter getrieben.

Es bleibt uns noch übrig, die vereinzelten Chöre der Oper in Betracht zu ziehen. Die Nr. 5., der ein ſehr ſchöner Marſch vorausgeht, iſt ein Jubelchor, bei'm Wiedererſcheinen des Titus auf der Scene; er iſt majeſtätiſch und glänzend. Die Nr. 15., ein mit Soli vermiſchter Chor, will wenig bedeuten. Die Nr. 24., die durch ein Ritornell ſich der großen Arie der Vitellia anſchließt, iſt ein ſehr bemerkenswerthes Stück, ein Meiſterwerk, bei dem wir uns aufhalten müſſen. Das Theater ſtellt den Platz vor, auf welchem Sextus und ſeine Mitſchuldigen hingerichtet werden ſollen. Der Senat und das römiſche Volk nehmen die Stufen eines ungeheuern Amphitheaters ein; überall ſieht man Adler, Fasces, Beile und andere Waffen. In Roth gekleidete Henker erwarten die Verurtheilten. Es ſchien uns nothwendig, dieſe Decoration in Erinnerung zu bringen, um dadurch den Chor Nr. 24. ganz verſtändlich zu machen, der Titus begrüßt und ihm Glück wünſcht, durch den Schutz der Götter gerettet worden zu ſeyn, während der Kaiſer anlangt und mit ſeinem Gefolge vorüberzieht.

Das Glück der Römer, wie ſie den wiederſehen, den ſie bereits beweint, und welchen eine Art von Wunder ihnen wieder zurückgegeben hatte, unter Umſtänden, wie wir ſie oben beſchrieben haben, darf nicht in Ausbrüchen geräuſchvoller Heiterkeit ſich kundgeben. Die Gemüther Aller leiden noch unter dem Einfluſſe des furchtbaren Attentats, welchen die Vorbereitungen zur Hinrichtung der Verſchworenen mit erneuter

Stärke in Erinnerung bringen. Es soll Blut vergossen werden, gleichviel wessen. Fließt es, damit den Gesetzen Genüge geschehe, so verhüllen sich die Bilder der Gottheiten und schwermüthige Gedanken verbreiten ihre Schatten auf dem Antlitze des Menschen, bei'm Anblicke des feierlich verhängten Todes. Daher schreibt sich der eigenthümliche Charakter dieses Stücks. Die ursprüngliche Melodie ist im Orchester, eine ernste und beharrliche Figur, welche sich, nach Art eines Gegensubjects und einer Umschreibung, gegenüber den Stimmen des Chors entwickelt, die der Composition einen Beigeschmack von Kirchenmusik gibt. Die ganze melodische Anlage ist so gewählt, so positiv, daß die Harmonie von selbst daraus hervorzugehen scheint. Ja, aber nicht die, welche Mozart dabei angepaßt hat; man fleht zu den Göttern, man beglückwünscht den Kaiser und preis't seine Tugenden, welche ihn den Unsterblichen gleich machen. Aber die Götter haben noch nicht wieder ihre Blicke dieser Erde zugewendet, welche der abscheulichste Verbrecher so eben in Schrecken gesetzt hat, und dessen Blut dieselbe bald röthen soll; und die Begeisterung der Herzen für Titus stößt vermöge eines feierlichen Gedankens, von dem sich die Menge nicht trennen kann, auf einen gewissen Widerstand. Die Harmonie ist noch nicht das, was sie natürlicherweise seyn sollte; es scheint gleichsam ein harmonischer Vorbehalt in ihr zu liegen. Hindernde oder retardirende Noten, welche man hier mit so vieler Hartnäckigkeit gegen den vollkommenen Accord kämpfen und ihn in verminderte, von der Septime und anderen zufälligen Harmonieen überwältigten Terzen verändern

ſteht, ziehen ſich von Anfang bis zu Ende durch die Piece. Jedermann kann ſich überzeugen, wie ſehr dieſes harmoniſche Kunſtwerk, mit einer gewählten und originellen Modulation combinirt, den erhabenen Ernſt des Stückes erhöht, wie ſehr es die Bedeutung und den Werth deſſelben vermehrt.

Der letzte Chor Nr. 26., der nach Art eines Finale's abgetheilt iſt, gäbe einen glücklichen und bewunderungswürdigen Gegenſatz zu dem vorhergehenden. Titus verzeiht: ***Sia noto a Roma ch'io son lo stesso e ch'io tutto so, tutti asolvo et tutto oblio.*** Dieſe am Schluſſe eines Recitativs ausgeſprochenen Worte waren für den Componiſten gleichſam ein *fiat lux*. Götter und Menſchen mögen ſich jetzt freuen. Sextus, auf die Kniee niederfallend, beginnt das Finale. Titus antwortet ihm in einem andern Solo, welches neue Dankesbezeugungen herbeiführt, ***a trè,*** worauf die handelnden Perſonen und der Chor in Maſſe den Satz hören laſſen: ***Eterni Dei! vegliate su i sacri giorni suoi,*** welcher in CDur, auf der gehaltenen hohen Dominante, unterſtützt von ſämmtlichen Kräften des Orcheſters, bei'm Donner der Pauken und den jubelnden Fanfaren der Blechinſtrumente ertönt. Eine Anrufung von ſolcher Mächtigkeit und ſolcher Erhabenheit mußte, das ewige Himmelsgewölbe durchbrechend, im Olymp gehört werden und die Götter zum Antheile an der Freude der Menſchheit geneigt ſtimmen.

Aus unſeren Bemerkungen geht hervor, daß nicht Alles in der ***Clemenza di Tito*** gleich vollkommen iſt, und wenn ein aufrichtiger, aber unparteiiſcher Bewunderer Mozart's heut' zu Tage genöthigt iſt, dieß einzugeſtehen, ſo wird ihn

wenigſtens nichts hindern, anzuerkennen, daß es ſchwer ſeyn dürfte, eine heroiſche Oper würdiger zu eröffnen, als durch die Ouverture zu Titus; ſie beſſer zu unterbrechen, als durch das Quintett des erſten Actes, und ſie beſſer zu ſchließen, als durch das Chor-Finale des zweiten. Dieſe Stücke, ſo wie die letzte Arie der Vitellia und der vorletzte Chor finden entweder keine Aequivalente im Mozart'ſchen Repertorium, oder ſtehen weit über all' Dem, was man ihm gegenüberſetzen könnte.

Mozart hat ſieben Opern geſchrieben, die Verſuche ſeiner Kindheit und ſeiner erſten Jugend nicht mit eingerechnet. Sieben und nicht mehr, und die Sterne, aus denen dieſe glänzende Plejade beſteht, wurden auf eine Weiſe ausgewählt, daß ihre Gruppe nicht nur alle bekannten Gattungen der dramatiſchen Muſik des achtzehnten Jahrhunderts abſpiegelt, ſondern daß ſie auch zugleich die neuen Wege beleuchtet, auf welchen das muſikaliſche Drama unſerer Tage gehen ſollte. Man überzeuge ſich ſelbſt. *Idomeneo* gehört der Mythologie, Titus der Geſchichte an, zwei Minen, aus denen Dichter und Componiſten ehemals alle ihre Productionen der feriöſen Gattung zogen. Figaro gehörte der Natur ſeines Gedichtes nach der franzöſiſchen komiſchen Oper, der Komödie mit Geſang an, welche in der Regel um ſo mehr in der Muſik verderben wird, je beſſer das Stück als einfache Komödie geweſen wäre. Mozart war der Erſte, der dieſe Regel zu Schanden machte und zeigte, wie man Dinge der Art angreifen müſſe, wenn man ſie durchaus machen wolle,

ohne dabei in das Vaudeville oder in die Komödie mit Arietten zu verfallen. — Die Entführung ist die glänzende Initiative der deutschen Schule, in einem Zweige der Theatermusik, in welchem sie bis jetzt die wenigst ausgezeichneten Werke zählt. Dieses Gedicht, das weit lyrischer als die Mehrzahl der französischen Komödien mit Arietten, und viel vernünftiger als die meisten der italienischen Buffo-Libretti ist, zeichnete den künftigen deutschen Textmachern den Mittelweg zwischen dem Uebermaße von Prosa und von Unverstand vor, den sie von da an allgemein verfolgt haben. Seinerseits gab Mozart den Musikern das erste Beispiel einer gemischten und romantischen Oper, in welcher der edle, leidenschaftliche und heroisch-abenteuerliche Charakter der Hauptpersonen, mit der gewöhnlichen Natur der Buffo- und Subaltern-Gestalten die glücklichsten Gegensätze im musikalischen Drama abgibt.

Es handelte sich noch darum, eine Gattung von Buffo-Oper zu liefern, der einzigen wahrhaft guten und wahrhaft dramatischen Theatermusik, welche vor Gluck und Mozart in der Welt bekannt war. Als der Fall eintrat, die Musik den Anforderungen eines rein literarischen Werkes anzupassen, welches nicht für dieselbe gedichtet worden war, so spielte der Zufall Mozart das epigrammatischste von allen, d. h. die wenigst musikalische unter allen französischen Komödien, die Hochzeit des Figaro, in die Hände, und die Lösung dieses undankbaren Problem's verlieh der modernen Oper ihren Zuschnitt und ihre Verhältnisse. Als es sich aber im Gegentheil darum handelte, eine Buffo-Oper zu componiren,

ein Schauſpiel, in welchem nach ſtillſchweigender Uebereinſtimmung die Muſik Alles und die Worte Nichts ſind, ſo lieferte derſelbe Zufall dem Componiſten ein Libretto, *Cosi fan tutte,* das einfältigſte und leerſte unter allen beſtehenden oder möglichen italieniſchen Libretti. Lauter Typen, wie man ſieht.

Idomeneo, die Entführung, Figaro, *Cosi fan tutte,* und Titus umfaſſen alſo alle poetiſchen und muſikaliſchen Formen der Oper des letzten Jahrhunderts. Weil aber alle dieſe Werke durch ihren Styl neu waren und auf verſchiedenen Wegen zu einer allgemeinen Umformung der Kunſt führten, ſo mußten ſie uns die Tradition der Vergangenheit bewahren, und werden ewig als Denkmale einer Epoche dienen, über deren lyriſch-dramatiſche Productionen, ſowohl in Italien als in Deutſchland die Zeit mit ihrer Sichel und ihrem Schwamme der Vergeſſenheit gefahren iſt. Gluck's franzöſiſche Opern ſtehen allein noch neben den Mozart'ſchen Partituren aufrecht da, auf den Ruinen jenes Zeitalters der Theatermuſik, welches mit Monteverde beginnt und mit dem Tode unſeres Helden ſchließt.

Aber welche Gattung, oder vielmehr welche lyriſch-dramatiſche Tendenz war der Initiative des großen Reformators allein vorbehalten? Brauche ich es wohl zu ſagen: die weſentlichſt muſikaliſche und die vor ihm wenigſt bekannteſte aller Tendenzen: die des Wunderbaren. Ehemals war das Wunderbare in der Oper eine Schauſtellung, die keinen Anklang fand, ein kindiſches Schauſpiel, mit welchem die Muſiker

Nichts zu thun haben wollten*). Mozart verlieh dieser Phantasmagorie eine Seele, diesen Geistern zum Lachen ein reales und poetisches Leben; er schuf die Gattung, vor welcher alle anderen Gattungen erblassen sollen, die romantische Oper auf das Wunderbare im Gefühle gegründet, die musikalische Uebersetzung des Wunders für die Augen dargestellt auf der Scene.

Indem das Wunderbare aus der Sphäre des Decorateurs, des Maschinisten, des Costümmachers in die des Componisten überging, konnte sich dasselbe musikalisch unter zwei entgegengesetzten Aspecten wie in der Poesie producirен: unter einem mächtigen und furchtbaren und unter einem lachenden Aspecte, bei der Beleuchtung eines phantastischen Lichtes. Damals war aber die Theorie der neuen Gattung noch unbekannt, weil die Gattung selbst noch gar nicht bestand; alle großen Spectakel-Opern entnahm man der Mythologie und der alten Geschichte, aus denen der musikalische Romantismus sich niemals herauswinden konnte. Es war wieder dem

*) Man könnte mir die höllischen Chöre von Gluck entgegenhalten. Der der Furien in *Iphigénie en Tauride* ist allerdings bewunderungswürdig und sehr tragisch, aber er hat nicht das Gepräge des Wunderbaren, jenes ganz specielle Gepräge, welches die phantastischen Scenen in Don Juan und in der Zauberflöte an sich tragen, und welches seitdem Carl Maria v. Weber, Spohr, Meyerbeer, und andere deutsche Musiker nachgeahmt haben. Der Beweis, daß Gluck diese Art von Effecten weder gekannt noch geahnt hat, ist Diana's Erscheinung bei der Entwickelung eben dieser Iphigénie in Tauride. Nichts läßt die Anwesenheit einer übernatürlichen Erscheinung fühlen. Die Göttin spricht einige Sätze in sehr gewöhnlicher Recitativ-Form aus und verschwindet.

Zufalle vorbehalten, die Entdeckung herbeizuführen. Zwei Gedichte fallen Mozart in die Hand, denen ihre Verfasser nicht einmal einen passenden Namen zu geben wissen*). So fremdartig waren sie, daß mit denselben keine der damaligen musikalischen Notabilitäten sich hätte befassen wollen. Eben diese fremdartigen Libretti enthalten nun gerade den doppelten Keim des Wunderbar-Romantischen. Mozart übertraf sich in *Il Don Giovanni* und in einigen Scenen in der Zauberflöte, wie er alle gestorbenen und lebenden Componisten in seinen anderen Opern übertroffen hatte; und dieses Glück verdankte er einer schlechten Fabel des 16. Jahrhunderts und den ungeräumten Hirngeburten Schikaneder's. Viele Componisten haben mehr als hundert Opern geschrieben, ohne je aus den beiden Gattungen der italienischen-dramatischen Musik, dem Seriösen und dem Buffo herauszutreten. Gluck's Meisterwerke beschränken sich auf die lyrische Tragödie, Mozart aber umfaßt alle bekannten Gattungen des musikalischen Drama's in sieben Opern: die er nicht auswählte, sondern die ihm der Zufall in die Hände spielte!!!

Ehemals hielt die Kritik für eine Pflicht, und für ganz passend, in Klagen über Operntexte auszubrechen, welche ein unglücklicher und wie immer blinder Zufall dem Verfasser des Figaro, Don Juan, und der Zauberflöte auferlegt haben.

---

*) Don Giovanni wird: *Dramma giocoso* und die Zauberflöte: große Oper kurzweg genannt.

„Beklagen wir den großen Mozart, daß er genöthigt gewesen ist, seine göttliche Musik an dergleichen Sujets wegzuwerfen.“ Was meinst Du, verehrter Leser? Kommt Dir der Zufall wirklich auch so unglücklich und so blind vor, wie man es behauptet?

Die Ouverture zur Zauberflöte.

Die Zauberflöte trägt in dem authographischen Kataloge das Datum vom 17. Juni 1791. Die Ouverture wurde aber erst gegen Ende Septembers, d. h. nach der *Clemenza di Tito* componirt; aber der chronologische Grund ist es nicht hauptsächlich, welcher uns veranlaßt hat, sie in unseren Analysen zu trennen. Weit wichtigere Rücksichten verlangten einen besondern Artikel für das Werk, das wir zu prüfen im Begriffe stehen.

Vor Allem ist es gar nicht nöthig, daß man die Ouverture zur Zauberflöte als integrirenden Theil des Drama's betrachtet, das sie eröffnet. Sie kann nicht einmal als solcher betrachtet werden, aus Gründen, die ich anführen werde. Ein Musiker, welchem es mit seiner Arbeit Ernst ist, sucht immer leicht erkennbare Rapporte zwischen den Hauptgedanken des Libretto und der introducirenden Symphonie aufzustellen. Er bemüht sich, die Zuhörer auf den Inhalt des Stückes vorzubereiten, sie zum Voraus durch eine Reihenfolge von rein musikalischen Eindrücken mit der Sphäre des Gefühls oder der Gefühle die vorherrschen, vertraut zu machen; das ist der Zweck der dramatischen Ouverture. Er

ist derselbe für Alle. Obgleich die Mittel der Ausführung natürlicherweise einer unendlichen Mannichfaltigkeit, sowohl in der Idee als in der Form fähig sind, so können sie doch auf einen einzigen Unterschied zurückgeführt werden. Entweder faßt man das Opern-Sujet im Ganzen, oder in seinen Einzelnheiten auf. Im erstern Falle beschränkt sich die Instrumentalmusik darauf, den Hauptcharakter des Drama's wiederzugeben, oder sie ahmt das Drama in ihrer Weise, ideal, mit voller Freiheit, ohne Rücksicht auf den Gang der Handlung, ohne Etwas von dem Körper des Werkes zu entlehnen, nach. Ein Instrumentist von Wissen und Genie wird selbst zu deutlich ausgesprochene Aehnlichkeiten mit den Formen des Vocalgesanges vermeiden, er wird sein analoges Gebäude auf unabhängige Gedanken aufführen, auf Thema's, deren Entwickelungen und Modificationen, Verbindungen oder Kämpfe des Drama verallgemeinen und die charakteristischen Typen der Personen und Situation ohne Beimischung der Zufälligkeiten und Individualitäten zeigen werden. Nach unserer Ansicht ist diese Form der Ouverture, welche man die dramatisch-thematischen nennen könnte, die ausgezeichnetste, aber auch die schwierigste von allen. Es gibt Wenige außer Mozart, die sich darin ausgezeichnet haben. Uebrigens besitzen wir andere Werke, von einer weniger strengen Einheit und einer weniger gelehrten Arbeit, als die Mozart'schen Ouverturen, welche aber ebenso der abstracten Allgemeinheit des Drama's entsprechen, und welche gleichfalls Meisterwerke sind. Wir brauchen nur an die Ouverturen Cherubini's zu erinnern, die schönsten vielleicht, welche unser

Jahrhundert hervorgebracht hat, an die von Beethoven, an einige von Mehul, von Winter, von Spontini, von Spohr, an die einiger anderen weniger berühmten oder jüngeren Meister. Was die dramatischen Symphonieen der zweiten Kategorie betrifft, die nämlich, welche das Libretto in seinen scenischen Einzelnheiten umfassen und verfolgen, so ist dieser Gebrauch ziemlich modern. Man macht sie aus Auszügen aus der Partitur, aus Motiven der Oper, welche man gewöhnlich aus den hervorragendsten Stellen des Stücks auswählt, und sodann das Ganze mit einigen Nebengedanken zusammenflicht. Diesen gebührt, wie ich meine, ohne Zweifel der Beiname Programm-Ouverture. Das Andante der Ouverture zu Don Juan, das übrigens Nichts als die Introduction der Symphonie ist, gehört in diese Classe, ebenso das Andante der Ouverture zu *Così fan tutte*. Das schönste, vollständigste und auf die gewandteste Weise ausgeführte dramatische Programm ist die Ouverture zum Freischütz.

Es gibt Opern, die keine eigentliche Ouverture, sondern nur eine kurze instrumentale Introduction haben, die mit der ersten Scene verbunden ist. Robert der Teufel gibt dafür einen Beleg. Ouverturen dieser Art im Kleinen lassen sich auch zuweilen mit vielem Erfolge in den Zwischenacten anbringen, wie z. B. in Joseph und im Wasserträger.

Wenn man recht nachsucht, so findet man noch eine vierte Art, eine Oper zu eröffnen. Man macht nämlich gar keine Ouverture. In Moses hat Rossini diese Form gewählt, die unbestreitbar die expeditivste, wenn auch nicht die schwierigste und beste ist.

Alle dramatiſchen Symphonieen, ich verſtehe darunter die guten, haben folglich das unter ſich gemein, daß ſie, aus den Inſpirationen des Sujets hervorgegangen, als integrirende Theile der Oper betrachtet werden müſſen, für welche die Verfaſſer ſie geſchrieben haben. Es fragt ſich nun, in welcher der vier oben aufgezählten Claſſen man die Ouverture zur Zauberflöte einzureihen habe; welcher Art ihre allgemeinen oder ſpeciellen Beziehungen zu dem Libretto ſeyen. Sie hat deren keine, und zwar zuerſt aus dem Grunde, weil Nichts ſich nie auf Nichts beziehen kann. Wenn man aber auch annähme, daß Schikaneder's Stück irgend Etwas bedeutet hätte, ſo würde die Ouverture, ſo wie ſie iſt, in keinem Falle weder den Gedanken noch die Einzelnheiten reproducirt haben. Sie iſt eine Fuge, und eine Fuge iſt immer zu unbeſtimmt in ihrem analogen Ausdrucke, als daß ſie ſich auf eine klare und poſitive Weiſe unter den Sinn irgend eines Drama's beugen ließe. O unberechenbare Macht des Zufalls! Werfen wir uns vor Dir zu Füßen, und beten wir Dich an. Als Mozart von Prag nach Hauſe kam, und ſich gedrängt ſah, eine Oper zu beendigen, welche nur noch auf die Ouverture wartete, um aufgeführt zu werden, überlegte er, wie er dieſe Ouverture zu machen habe. Er findet, daß keine der für Werke dieſer Art beſtehenden und gebräuchlichen muſikaliſchen Formen für ein Stück paſſen, das keine poetiſche Form beſitzt. In der Verzweiflung wählt er eine veraltete und ſeit langer Zeit deßhalb verlaſſene Form, weil dieſelbe ein unüberſteigliches Hinderniß den Anforderungen der Theatermuſik entgegenſetzte. Er wendet ſein

ganzes unermeßliches Genie und seine contrapunctische Gelehrsamkeit an, um diese veraltete und widerstrebende Form zu verjüngen, und siehe da, aus diesem Nothbehelfe entsteht das außerordentlichste und glänzendste aller Meisterwerke, und das geschieht gerade aus dem Grunde, weil das Gedicht der Zauberflöte weder Kopf noch Fuß hat. Der Leser wird nicht daran zweifeln, wenn er folgende Stelle liest, welche ich dem musikalischen Lexikon von Koch, dem Artikel „Ouverture" entnehme.

„Im Allgemeinen bedeutet dieses Wort jedes instrumentale Stück von einiger Ausdehnung, welches zur Ouverture oder Introduction einer Oper, einer Cantate, eines Ballets u. s. w. dient. Im engern Sinne bedeutet es eine besondere Gattung von Symphonie, die französischen Ursprunges ist, und die namentlich Lulli die charakteristische Form verdankt, welche sie auszeichnet. Die Art von Ouverturen fangen mit einem nicht zu langen Grave $^4/_4$ an, von majestätischem, feierlichem und belebtem Charakter, worauf eine Fuge folgt, deren Tempo rasch, und deren Rhythmus dem Ermessen des Componisten anheimgestellt ist. Gewöhnlich ist es eine freie Fuge, welche in ihren Unterbrechungen von mehreren Nebengedanken durchzogen wird, welche alle nicht unmittelbar aus dem Thema und dem Gegen-Subjecte entspringen *), und welche die Orchesterstimmen häufig in der Weise von Solo's vorführen."

Diese Beschreibung enthält Wort für Wort den technischen Plan unserer Ouverture. Koch setzt noch hinzu:

*) Häufig waren diese Nebengedanken Tanz-Arien.

„Während der letzten 25 Jahre des siebzehnten Jahrhunderts wurde diese Gattung von Compositionen in Deutschland eingeführt, wo sie Telemann mit vielem Fleiße und Sorgfalt ausbildete. Hasse, Graun und andere Componisten, welche um die Mitte des letzten Jahrhunderts berühmt waren*), wandten ebenfalls diese Form in ihren Opern an. Gegen das Jahr 1760 fing man an sie mehr und mehr zu verlassen, so daß heute (1802) man die nach diesem Muster ausgeführten Werke unter die veralteten Compositionen rechnen kann. Unter den Modernen hat Mozart in seiner Ouverture zur Zauberflöte diese Form aus der ungerechten Verachtung vollständig errettet, in welche sie gefallen zu seyn schien."

Diese scheinbare Verachtung war aber nicht so ungerecht, weil aus dieser unzählbaren Menge von Introductionen nicht ein Muster vorhanden ist, welches würdig gewesen wäre, der Nachwelt die Erinnerung an diese Gattung zu bewahren. Kannte das musikalische Publicum Deutschland's im Jahre 1791 viele Ouverturen von Lulli? Kannte es die von Telemann besser, eines viel neuern Musikers, und der nach Gerber's Behauptung deren mehr als 600 gemacht hat; sprach man selbst von den Ouverturen Händel's? Ich glaube es nicht. Warum sollte also Mozart, der kühnste und fruchtbarste unter den Neueren, er, der die wahre Gattung der dramatischen Symphonie auf den höchsten Grad von Vollkommenheit gebracht hat, warum sollte er, sage ich, um ein Jahrhundert rückwärts schreitend, auf eine Erfindung Lulli's,

*) Der Verfasser dieses Artikels hätte Händel vor allen Andern nennen sollen.

eine gothiſche Form zurückgekommen ſeyn, welche das Drama abſtößt, wenn er nicht erkannt hätte, daß das Libretto Schikaneder's, d. h. das Nichts, ſeiner Seits die Mittel eines allgemeinen Ausdrucks zurückſtoße, durch welche allein das Orcheſter die Natur des Schauſpiels zum Voraus anzeigen kann und darf. Mozart hätte allerdings eine Programm-Ouverture machen können; aber dieſes Mittel hätte er ſicher verachtet, wenn er es gefunden oder gekannt hätte. Die Unverträglichkeit dieſer Weiſe mit dem Geiſte ſeiner inſtrumentalen Werke erſcheint zu klar.

Ein Mitarbeiter der muſikaliſchen Zeitung in Leipzig hat nichtsdeſtoweniger zwiſchen der Ouverture und der Oper Zauberflöte jenen directen Rapport entdecken wollen, der mir immer entgangen iſt. Er ſagte: „daß Mozart als er eine Fuge componirte, all Das, was vom Tempel ſey, gedacht habe, und daß hernach das Thema auf das Geplauder des Vogelfängers anſpiele.“ Trotz aller Achtung, welche ich dieſem Schriftſteller ſchulde, muß ich doch bemerken, daß hierin ein augenſcheinlicher Widerſpruch liegt. Wenn die Fuge an den Tempel erinnern ſoll, wie konnte dann das Sujet, das Weſen eben dieſer Fuge, zugleich an das Geplauder eines ſchlechten Buffo, wie Papageno einer iſt, erinnern? Die Wahrheit iſt, daß Nichts weniger der Kirchenmuſik gleicht, als unſere Ouverture, ſo ſehr ſie auch Fuge iſt. Sie bezieht ſich ebenſowenig auf den Vogelfänger, deſſen dramatiſche Wichtigkeit ungefähr dieſelbe iſt, wie die der Muſikliebenden Löwen und Affen in der Oper. Welche unbegreifliche Zerſtreuung hätte den Componiſten Tamino und Pa-

mina, die Helden des Drama's vergessen lassen, sie deren Abenteuer und Liebe das Sujet ausmachen, wenn überhaupt von einem Sujet hier die Rede seyn kann. Springt nicht in der Ouverture der *Nozze* der listige Figaro vor dem Zuhörer herum und höhnt denselben? Findet man nicht den Verführer so vieler Schönen, den Mörder des Commandeurs, der uns durch seine galanten Heldenthaten bezaubert und durch sein klägliches Ende vor Schrecken starr macht, in der Ouverture zu Don Juan? Sehen wir nicht die flatterhaften Liebenden in der Ouverture zu *Così fan tutte* herumschwirren. Und endlich in der zu Titus, was hören wir Anders in unsere Ohren donnern, als die großen Waffenthaten des römischen Feldherrn? Das Princip, welches verlangt, den Sinn der Ouverture auf den Helden des Stückes oder auf die Haupthandlung des Drama's zu beziehen, ist so natürlich, so vernünftig, daß man nicht erräth, warum Mozart, welcher es bis dahin immer beobachtet hatte, in der Zauberflöte sich davon entfernt haben sollte. Er entfernte sich aber nicht davon, weil er schon zum Voraus auf jede positive Analogie Verzicht geleistet hatte. Ich sage positiv, denn wenn man eine suchen wollte, die nicht aus einer willkürlichen Auslegung hervorginge, welche der musikalische Sinn eines jeden Hörers augenscheinlich Lügen straft, so würde man wohl eine finden, die aber so unbestimmt und von einer so ausgedehnten Allgemeinheit wäre, daß das Eigenthumsrecht des Stückes an die Ouverture dadurch nicht besser hergestellt wäre. Das Wunder macht die Basis der Oper aus; sie bildet aber auch den Charakter der Symphonie, und das ist die einzige

Beziehung, die zwiſchen ihnen beſteht. Sie iſt ſehr weit, wir wiederholen es, ſo weit, daß die Ouverture zur Zauberflöte jeder andern Oper ebenfalls dienen könnte, die ſich auf ein roſenfarbenes Wunder gründet.

Ich glaubte nicht genug Aufmerkſamkeit und Raum dem Beweiſe dieſer auffallenden Thatſache zugeſtehen zu können, daß, wenn nur ein Schatten von geſundem Menſchenverſtande in Schikaneder's Stücke läge, das erſtaunenswürdigſte Meiſterwerk Mozart's gar nicht exiſtirte und einer der authentiſchſten Titel ſeiner irdiſchen Miſſion verloren wäre.

Groß in allen Dingen, im Contrapuncte, wie in der Melodie, mußte Mozart natürlich der ſtricten Fuge die vorziehen, welche man die freie nennt, und welche, die Vermiſchung der beiden entgegengeſetzten Style zulaſſend, ein unbegrenztes Feld der Univerſalität ſeines Genius eröffnete. Seine ſchönſte Arbeit in dieſer Gattung war das Finale der Symphonie aus C geweſen. Viele Liebhaber finden, daß alle Fugen ſich gleichen. Das wird aber ſicher Niemand von dem Finale der Symphonie noch von unſerer Ouverture behaupten; denn dieſe beiden Werke haben nicht mehr Aehnlichkeit unter ſich, als mit den Tauſenden von Fugen, die ihnen vorangegangen oder gefolgt ſind, und man könnte ſie nur in ſoweit mit einander vergleichen, um deren abſoluten Contraſt um ſo mehr hervorzuheben. Das Finale beruht auf vier rivaliſirenden Thema's, deren Combination unwiderſtehlich und vor Allem das Bild eines rieſenhaften Kampfes hervorrufen. Der ſtrenge Geſchmack, die originelle Herbe des Contrapunctes läßt ſich darin in vielen Stellen finden, und die harmo-

nische Gährung, welche aus dem Zusammenstoße dieser feindlichen Elemente entsteht, und welche dem Ohre des Kenners so sehr zusagt, ist für die Mehrzahl der Dilettanten nur ein Mißklang ohne Sinn, wie ich mich persönlich zu überzeugen genugsam Gelegenheit fand. Es liegt kein leichter Ohrenkitzel darin. Das Werk scheint sich eben so sehr an die kritische Intelligenz als an die Phantasie Dessen, der es hört, zu wenden; und wenn es wenige Compositionen gibt, welche einen durch ihre Größe und ihre Kraft bis auf diesen Grad ergreifen, so gibt es vielleicht keine, welche zu ihrem richtigen Verständnisse eine ausgebildetere musikalische Einsicht verlangt.

Wenn man das Gegentheil von dem annimmt, was so eben gesagt worden ist, so wird man eine ganz genaue Idee von der Ouverture haben. Diese hat nur ein Thema, und eben in der Entwickelung dieses einzigen Themas erscheint das Wissen des Componisten noch viel bewunderungswürdiger, wenn es möglich ist, als es in den ungeheuersten Bewegungen des Finale's gewesen war. Zwischen dem Thema und dem Gegen-Subject besteht nicht ein Schein von Kampf, ja nicht einmal ein Schatten von Opposition. Alles ist rein und klar. Alles ist himmlisch in der Harmonie dieser Fuge, Alles strahlt im melodisch'sten Glanze, Alles darin ist Genuß, Wohlklang, Entzücken, unaussprechlicher Zauber, sowohl für den gelehrten Musiker, als für die gewöhnlichen Liebhaber, mit einem Worte für sämmtliche musikalische Ohren. Mozart wollte, daß die Einleitung in das Stück die Aufmerksamkeit mit einer zugleich feierlichen und mystischen Autori-

tät und mit dem eclatanteſten Wohlklange anbefehlen ſolle, wie wenn das langſame Tempo einem ſagte: Bereitet Euch vor, Etwas zu vernehmen, was Ihr noch nie gehört habt, und was Euch Niemand wieder zu hören geben wird.

Es wäre ein Irrthum, wenn Einer glauben wollte, daß der in ſeiner Art einzige Wohlklang und der magiſche Zauber, welche aus dem Allegro eine für Jedermann entzückende Muſik machen, bloß daher rühren, weil die Bedingungen des fugirten Styls darin gemildert worden ſind; mit anderen Worten, weil das Werk keine ſtricte und regelmäßige Fuge iſt. Das Werk iſt ſo gelehrt als irgend eines aus einem Kopfe hervorging, der von Nichts als von dem doppelten Contrapunct und dem Kanon wiſſen wollte. Mozart hat dem Hauptgeſetze der Gattung noch die Einheit des Gedankens hinzugefügt. Obgleich dieſe Fuge frei iſt, ſo iſt ſie doch beinahe ohne Unterbrechung; ſie wurde allein mit dem Subject gemacht; das Subject verläßt einen nicht einen Augenblick. In der Fuge hört man es als *Dux* und *Comes;* in dem melodiſchen Theile der Ouverture begleitet es die Geſangſätze, welche nach Art der Solo's erſcheinen, und ihr Bild iſt es wieder, welches mehr oder weniger in Bruchſtücken die Tutti des Orcheſters reproduciren. Ohne das Subject wäre keine der geringſten Einzelnheiten des Werkes denkbar! Dieſes Thema iſt ein wahrer Zauberer, es beſitzt die Gabe, ſich bis in das Unendliche zu verwandeln. Es nimmt alle Formen an; es ſprüht in Funken, es löst ſich in roſenfarb-ſchimmernde Tropfen auf, rundet ſich ab, zerſtreut ſich in Perlenregen, ſtrahlt in Diamanten und fließt über die grüne Fläche der

Felder in emaillirtem Blumenteppiche hin; oder steigt es als leichter Dunst in die oberen Regionen. Wie verschiedenartig auch der Glanz dieser phantastischen Schöpfungen ist, welche sich durch dasselbe hindurch ziehen, so ist es ihm doch nicht gegeben, sich ganz seiner originellen Form zu entkleiden. Mag es als Irrlicht oder als donnerndes Meteor erscheinen, so erkennen wir, die hellsehenden Zuschauer, es immer wieder. Wenn sein Bild nur wenig oder gar nicht verkleidet ist (das heißt, so lange die Composition Fuge bleibt), so regenerirt es sich immer von selbst wieder, wirft sich zurück und verbindet sich in's Unendliche; es schleicht sich überall in Begleitung einer andern untergeordneten Form (das Gegensubject) ein, welche wie der Gevatter oder um ehrerbietiger zu sprechen, wie der Famulus des Magiers, ebenso gewandt sich verwandelt, wie er. Auf einmal jagt es aber in einer Menge kleiner Parcellen auseinander. Eine bezaubernde, glänzende Erscheinung tritt an seine Stelle. Wahrhaftig, das ist es nicht mehr! Es ist es noch immer; man betrachte es nur genau und man wird die Trümmer seiner ursprünglichen Form, nach allen Richtungen geworfen, im Raume erzittern und gleichsam einen Lichtkreis um die Erscheinung ziehen sehen, in welche es einen Theil seiner Substanz verwandelt hat. (Die Solo's accompagnirt durch die Bruchstücke der Fuge.)

Mit einem Male ist Alles verschwunden. Eine ernste und feierliche Aufforderung dreimal in denselben Ausdrücken wiederholt, ein peremtorischer Wille, vor welchem die Macht des Nekromanten sich beugen muß, hat den Zauber zerstreut. Das magische Schauspiel ist zu Ende? Nein, sondern nur der

erſte Act. Unſer Kobold von Thema muß das Princip der Progreſſion des Intereſſes kennen; wie ſoll es aber bereits dargeſtellte Wunder noch ſteigern? Wir werden ſehen. Das Allegro beginnt wieder und das Subject kommt zurück, diesmal aber unter einer ganz andern Phyſiognomie, in BMoll verkleidet. Das Gegen-Subject nimmt ebenfalls eine neue Form und einen neuen Gang an; hier beginnt der Mittelſatz und wir dringen in das Heiligthum des Zaubers ein, welchen man mit dem matten und ſanften Feuer eines Mondregenbogens beleuchtet glauben möchte. Woher kommen alle dieſe Syrenenſtimmen, die auf unbekannte Worte ſingen? An welchem Firmamente glänzen jene Sterne, die ſich in melodiſchen und myſtiſchen Conſtellationen in der Flöte und im Fagott gruppiren, welche in den Saiteninſtrumenten munkeln und in den Oboen wie ein langer Lichtſchweif hervortreten. Die Wonne eines unauslöſchlichen übernatürlichen Genuſſes dringt in die Seele und liebkoſ't ſie von allen Seiten. Bald beleuchtet der hellſte Tag die Scene. Das Thema ſammelt ſich in einem Brennpuncte, und das Gegenſubject, das ſeine Strahlen nach allen Weltgegenden auswirft, läßt ein Feuerwerk losbrechen, deſſen Petarden, Raketen, Granaten, römiſche Lichter nach und nach losgehen, in die Höhe ſteigen, krachen, praſſeln, blenden, erlöſchen und im Herabfallen einen mit einem Funkenregen übergießen, ſo daß man nicht mehr weiß, wohin man ſich wenden ſoll. Die Varianten des Thema's fliegen überall hin, vermiſcht mit den Bieçen dieſes magiſchen Feuerwerks, oder wenn man lieber will, dieſes glänzenden Nordlichtes. Einige Fragmente der erſten Hälfte der Ouver-

ture erscheinen hierauf wieder, jedoch mit Veränderungen, wohlverstanden, denn so wenig es in der Natur des Subjectes liegt, sich je ganz verbergen zu können, so daß man es nicht mehr aufzufinden vermag, eben so wenig vermag es einen Augenblick sich ganz gleich zu bleiben. Der Schlußsatz in melodischem Style und mit einem crescendo anfangend ist von einem grandiosen und originellen Effect voll Widerhall und Majestät. Es kommt Etwas herbei, Etwas, was Anfangs klein ist, was aber mehr und mehr anschwillt, und bald zu einem enormen Volumen gelangt, und über die Zuhörer seine riesigen Flügel schwingt, welche gleich dem Orkane brausen. Mitten in dem heftigsten Sturme ertönt die Erinnerung an das Thema gegen den Schluß durch das lärmende Unisono des ganzen Orchesters.

Auf diese Weise wurde die Ouverture zur Zauberflöte die Krone der ganzen Instrumentalmusik, nunc et in secula.

Sprechen wir nun von der psychologischen Bedeutung des Werks; sie läßt sich aber kaum auf positive Weise in dieser Beziehung commentiren. Der Gedanke der anderen Ouverturen Mozart's erklärt sich immer auf untrügliche Weise durch den Inhalt des Gedichtes. Hier haben wir aber wesentlich reine Musik, eine Musik, die sich in ihrer Entwickelung und ihren Effecten durch keine vorher bestimmte Bedingung begrenzt sieht. Der Commentar eines solchen Werkes wird immer richtig seyn, wenn jeder beim Hören sich das ausmalt, was er Bezauberndes dabei gefühlt und Köstliches geträumt hat. Vielleicht werden die individuellen Glossen in dieser Beziehung bei den Menschen nicht so sehr von ein-

ander abweichen, bei welchen der poetische Instinct am sichtbarsten durch eine lebhafte harmonische Tendenz sich kund gibt. Vielleicht fände man, daß unsere Ouverture eine analoge Wurzel in den Träumen der Kindheit habe, welche sich dem Alter der Reife nähert, wenn die Vernunft noch nicht ganz die Schaale durchbrochen hat, die Leidenschaft noch schläft, bereits aber am Erwachen ist, und die Phantasie mit ihrer Vorliebe für das Wunderbare beinahe ohne Controle vorherrscht. Jedes Alter hat, wie man weiß, seine charakteristischen Träume, welche sich in den anderen Lebensaltern nicht zeigen. Wer von uns wäre so unglücklich, ganz die Erinnerung an die Träume verloren zu haben, welche er im Alter von 9 und 12 Jahren hatte; wer sollte alle diese lieblichen Bilder, die ihn damals umschwebten, ganz aus der Erinnerung verloren haben? Aber Niemand wird auch die bitteren Täuschungen vergessen haben, welche auf das Erwachen folgten, und die Thränen, welche das Kissen des Kindes benetzt haben, das aus seinen entzückenden Träumen gerissen wurde!

Hier wirft sich eine Frage von höchstem Interesse auf. Wie konnte eine Fuge, und zwar der gelehrtesten eine, sich mit dem Charakter hinreißender Bezauberung verschmelzen, die man darin findet? Darauf wissen wir keine Antwort. Wir können zwar wohl sagen, daß der Fund des Subjects einer jener Glücksfälle des Genius war, die aber so selten sind, daß sie vielleicht selbst dem Genie nicht zweimal aufstoßen. Im Grunde hätte ein Dorforganist ebensowohl wie Mozart die vier Tacte des Themas auffinden können. Was

hätte er aber damit gemacht? Eines jener contrapunctischen Skelette mit zwei oder drei Beinen, die Beethoven sie im Scherze in den Bemerkungen nannte, die er auf den Falz seiner Studien schrieb. Die Perle würde sich für den Hahn in ein Hirsenkorn verwandelt haben. Ich gehe noch weiter und frage, ob unter allen alten und modernen Contrapunctisten sich einer fände, der hinsichtlich dieser Perle nicht ein Hahn gewesen wäre? Bach hätte eine Bach'sche Fuge, Händel eine Händel'sche Fuge daraus gemacht, woraus sehr schöne und sehr gelehrte Werke entstanden wären, welche die Kenner höchlich bewundert, an denen aber die Profanen wenig Geschmack gefunden hätten, die aber stets Fugen in den Ohren der ganzen Welt geblieben wären. Der einzige Steinschneider, der fähig war, die Perle auf eine Weise herzurichten, daß Jedermann, d. h. alle Ohren ihren unschätzbaren Werth erkennen konnten, nannte sich Mozart. Er war es auch, der sie fand.

Es darf nicht übersehen werden, daß der materielle Effect viel zur Popularität dieses Wunderwerkes beitrug. Wenn auch die Instrumentation unserer Tage einige Fortschritte hinsichtlich der Symphonieen und Ouverturen vor Mozart gemacht hat, so wurden diese Fortschritte in jeder Beziehung von der Ouverture der Zauberflöte überholt. Zuerst hat Mozart sämmtliche Instrumente darin vereinigt, welche zu Ende des letzten Jahrhunderts in dem Orchester verwendet werden konnten; er hat die Zahl der Stimmen auf mehr als zwanzig gebracht, etwas, was er nie zuvor in irgend einer seiner Instrumental-Composition gethan hat. Eine noch wich-

tigere Ausnahme ist die, daß die Blasinstrumente ebenso beschäftigt sind, wie das Quartett, wenn sie nicht gar noch mehr zu arbeiten haben. Endlich hat Mozart in keinem seiner anderen Werke weder die tonischen Farben mit so vieler Annehmlichkeit und Verführung verbunden, noch die Rollen der Symphonie auf eine den speciellen Talenten der Handelnden mehr anpassende Weise vertheilt. Von den Violinen und Flöten an, bis zu den Pauken sind alle beständig auf die vortheilhafteste Weise verwendet. Und darin liegt, wie wir sagten, der ganze Fortschritt des jetzigen instrumentalen Systems: ein blendender Wohlklang, eine tiefberechnete Kenntniß des materiellen Effects und das Verleihen einer Wichtigkeit für die jüngeren Orchester-Instrumente, die Blasinstrumente nämlich, welche mehr als ein Jahrhundert lang den Saiteninstrumenten untergeordnet gewesen waren. Man studire die Gänge und Combinationen unserer Ouverture und man wird finden, daß sie als Muster gedient haben für die reichst instrumentirten Compositionen Beethoven's und anderer weit neuerer Meister.

Dieser Art war die letzte weltliche Arbeit Mozart's*), die letzte und wunderbarst vollkommene hinsichtlich des Styls. Seit Jahren schon erbleichte die Lebensflamme auf der Stirne des jungen Mannes und erlosch in seinem Busen. Die pro-

*) Wir zählen zwei Piecen nicht, wovon die eine aus Gefälligkeit, die andere gelegentlich gemacht wurde: ein Clarinett-Conzert für Stadler und eine kleine maurerische Cantate, welche unter den Nummern 144 und 145, die letzten in dem Autographen-Kataloge, verzeichnet stehen.

ductive Kraft des Künstlers war ebenfalls in der Abnahme, obgleich viel langsamer und beinahe unmerklich. Aber diese erlöschende Flamme scheint auf einmal einen neuen Glanz um sich zu werfen; diese geschwächte Kraft überströmt auf einmal mit einer Entwickelung von Pracht und Phantasie, an welche selbst Mozart seine Bewunderer noch nicht gewöhnt hatte; der Schwan hat den Abschiedsgesang angestimmt; der Sterbende spricht seine novissima verba aus, wie sich die Alten ausdrückten, erhabene Worte, in welchen der Geist Mozart's, zur Hälfte aus seiner Hülle befreit, uns erscheint, als wenn er bereits sich zu verklären anfinge, und welche Jeder in dem *Requiem* und in der Ouverture zur Zauberflöte hört, die dessen glänzendes und unsterbliches Vorspiel war. Das Bild des Paradieses verbindet sich mit den Bildern auf dem Todtenbette!

Außer dieser biographischen Bedeutung des Schwanengesanges hat die Königin der Fugen noch eine andere, welche ihr eine ewig denkwürdige Stelle in den Annalen der Kunst anweis't.

So wie Mozart das poetische Leben unter allen seinen Phasen in der größten seiner Opern zusammengefaßt hatte, so hatte er auch die Gesammtheit seiner Natur hinsichtlich der Mittel des musikalischen Ausdrucks, der gleichsam die äußere Manifestation der Natur war, darin gesammelt. *Don Giovanni* bezeugte im Großen die irdische Mission unseres Heros in den Augen der ganzen Welt; eine summarischere und speciellere Rechnungsablage vor den Leuten der Kunst mußte auch die Allgemeinheit des Mozart'schen Styls in

technischen und historischen Beziehungen zusammenfassen. Wie lauteten die Verhaltungsvorschriften des prädestinirten Musikers? Die Ernte der Jahrhunderte zu sammeln, und sie in der Gegenwart, der Vergangenheit und Zukunft der Musik zu vereinigen. Getreu diesem Befehle und am Ende seiner Laufbahn angekommen, scheint Mozart für die Musiker in Noten einen Bericht von etlichen und zwanzig Seiten abgefaßt zu haben: über die Weise, in welcher er die Instructionen der Vorsehung erfüllt hatte. Wir finden darin die klarste Melodie, den idealsten Sinn, die einschmeichelndsten Resultate des materiellen Wohlklanges, die glänzendste Instrumentation, neue und ewig moderne Effecte, im Verein mit der strengen antimelodischen und antiausdrucksvollen Form der alten Fuge. Noch mehr, Alles dieß wurde streng aus dieser Form hergeleitet; ohne diese wäre Alles Nichts gewesen. Auf diesen etlichen und zwanzig Seiten wurde das Grundgesetz jedes Kunstwerkes: Einheit und Mannichfaltigkeit mit einer so absoluten Macht von Zusammendrängung und Ausströmung in Strahlen beobachtet, daß sich keine zwei Combinationen darin finden, deren Aehnlichkeit bis zur Identität ginge, und nicht eine, in welcher man nicht denselben schöpferischen Gedanken zurückstrahlen sähe.

Ich schließe meinen Artikel mit der Angabe einer ohne Zweifel ziemlich seltsamen Thatsache. Jedermann weiß, daß die Nachahmung sich an Meisterwerke macht, gerade wie die Würmer an die Früchte, um sie, soweit es ihnen möglich ist, zu verderben. Wenn ein Schriftsteller oder Künstler großen Succeß in der Welt erlangt, so sieht man sogleich eine Legion

von Plünderern auf dieſelben Gedanken und Formen dieſes Künſtlers und Schriftſtellers ſich werfen, an denen ſie das Jägerrecht üben, um ſie zum Ekel zu verkauen und wieder zu kauen. Das dauert ſo etwa fünf, zehn und mehr Jahre. Kein Geiſt iſt originell, kein Talent ſchön genug, welchen dieſe Gedankendiebe nicht am Ende reellen Eintrag in der Vorliebe des Publicums thun. Man hat uns auf dieſe Weiſe Byron und Walter Scott, Beethoven und Roſſini, den Letztern namentlich verdorben. Mozart mußte mehr wie irgend ein Anderer den Unternehmungen dieſer Gladiatoren ausgeſetzt ſeyn; aber ſeine Waffenrüſtung, welche bis einſchließlich der Ferſe in die Waſſer des Styx getaucht war, erlaubten ihm, ſich beſſer zu vertheidigen. Es gibt keine Werke, ſeyen ſie alt oder neu, der Kirchen-, Kammer- und Theater-Muſik angehörig, welche Mozart ſo gleichen, wie alle unſere italieniſchen Opern Roſſini und eine ſo große Anzahl unſerer Symphonieen, Terzett's, Quartett's, Quintett's für Violine und Piano Beethoven gleichen. Wenn es alſo den Nachahmern bis jetzt nicht gelungen iſt, Mozart zu nahe zu treten, ſo iſt es ſicher nicht ihr Fehler. Alle ſeine klaſſiſchen Productionen waren und ſind noch heut' zu Tage eine unerſchöpfliche Quelle des Plagiat's. Nun komme ich aber an die ſonderbare Bemerkung, zu welcher ich gelangen wollte. Ein einziges Meiſterwerk Mozart's, ein einziges, das gewiß nicht das Geringſte in der Meinung der Kenner, noch dasjenige iſt, welches dem muſikaliſchen Publicum Europa's am Wenigſten zuſagte, blieb von allen Verſuchungen der Nachahmung verſchont; es flößte ſelbſt dem Geiſte der

Nachahmung Furcht ein, dem verwegensten und unverschämtesten aller Geister. Die Ouverture zur Zauberflöte, denn von dieser spreche ich, erhält sich seit einem halben Jahrhunderte in gleicher und wachsender Gunst, überall da, wo es ein halb Dutzend Liebhaber und ein vollständiges Orchester gibt; mit ihr werden sehr häufig die ausgewähltesten Concerte, die großen musikalischen Feierlichkeiten eröffnet, sie wurde auf alle mögliche Weisen arrangirt; sogar für die menschlichen Stimmen mit unterlegtem komischem Texte, was freilich ein Spaß sehr schlechter Art ist; sogar für Spieluhren hat man sich derselben als eines Lieblingsstückes bemächtigt. Wenn das nicht ein Erfolg genannt werden kann, so müßte ich mich sehr täuschen. Trotz dem, daß dieser Erfolg nun schon über fünfzig Jahre dauert, so hat doch noch Niemand versucht, dieses Werk nachzuahmen: Niemand wagte es noch, Mozart's alte Form der theatralischen Ouverture zu reproduciren. Ich erinnere mich noch einer Zeit, in welcher meine musikalischen Kenntnisse noch nicht weit über die Behandlung der Violine hinausgingen, daß dieser Umstand mir bereits auffiel. Ich fragte einen Mann von gediegenem musikalischen Wissen, warum man keine Ouverturen dieser Art mehr schreibe, die mir so unendlich gefiel. Er schien meine Frage zu überdenken und erwiderte sodann: weil man Mozart seyn müßte, um dieß zu unternehmen. Die Antwort erschien mir damals kurz und sehr wenig zufrieden stellend. Seitdem bin ich soweit vorgeschritten, um anzuerkennen, daß es unmöglich war, eine bessere zu geben.

Das Requiem.

Es existiren zwei Werke von Mozart, eine Oper und eine Todtenmesse, in welchem das Phänomen seines moralischen Individuums und seine Berufung als prädestinirter Musiker sich namentlich mit einer wunderbaren Evidenz für den Kritiker sowohl als für den Biographen kundgeben. Wir haben gesehen, unter welchen Auspicien Don Juan, die Oper der Opern, das Licht der Welt erblickte. Mozart schrieb sie in seinen schönsten Tagen, mitten unter Genüssen, umgeben vom Ruhme und im gesunden Zustande, und doch erreichte ihn zuweilen die große Stimme des Todes mitten durch diese Tausende von bezaubernden Stimmen; sie sprach jede Nacht zu ihm. Don Juan erscheint auf diese Weise als das Resultat eines gleichen Kampfes, oder wie das Gleichgewicht zweier conträren Einflüsse. Das Requiem verkündigt den entschiedenen Sieg eines derselben. Die Oper ist das ganze Problem des in Musik vor Augen gelegten Lebens; die Todtenmesse ist dessen Auflösung: das eine hört mit dem Grabe auf, das andere fängt mit demselben an. Indem die von Gottfried Weber hervorgerufene Untersuchung den Anschein des Wun-

derbaren oder die romantiſche Färbung zerſtörte, welche ſich an den hiſtoriſchen Urſprung des Requiem's knüpfte, ſo hat ſie dadurch feierlich das wahrhaft Wunderbare beſtätigt; ich meine damit den moraliſchen Rapport zwiſchen dem Werke und ſeinem Verfertiger. Sie hat mit der völligſten und unangreifbarſten Gewißheit zwei Hauptpunete feſtgeſtellt: Erſtens, daß das Requiem die letzte Arbeit Mozart's war; zweitens, daß Mozart, als er es ſchrieb, es für ſich zu ſchreiben vermeinte. Was die anderen Fragen hinſichtlich des Hiſtoriſchen des Werkes anbelangt, welche die Unterſuchung nicht aufgeklärt hat, ſo ſind ſie in unſeren Augen weder von Intereſſe noch von irgend einem Gewichte; was liegt uns überhaupt daran, zu wiſſen, ob alle die Umſtände des Vertrags zwiſchen dem Beſteller und dem Componiſten des Requiem's getreu in der Ueberlieferung auf uns gekommen und in der Erzählung der Wittwe Niſſen gewiſſenhaft wiedergegeben worden ſind; ob das geheimnißvolle Individuum der Graf Waldſee, Leutgeb, oder ein anderer Bote war, ob Mozart denſelben gekannt habe oder nicht; ob endlich das Geheimhalten der Beſtellung verlangt worden ſey oder nicht. Wahrſcheinlich haben ſo gleichgiltige Dinge nur darum Intereſſe erweckt, weil man aus der Auswahl von Hypotheſen die Frage des moraliſchen Zuſtandes abhängig machte, in welchem der Muſiker ſich befand, als er das Requiem componirte. Es ſcheint mir, daß man ſich darüber täuſchte. Mozart, den der Gedanke an ſeinen nahen Tod ſehr lebhaft beſchäftigte, glaubt einen Wink des Himmels in der Beſtellung zu finden, die bei ihm gemacht worden iſt. Ein ſol-

cher Eindruck iſt höchſt natürlich, und man kann durchaus nicht abſehen, warum er mit mehr oder weniger Macht auf den Geiſt des Kranken hätte einwirken ſollen, wenn die Arbeit von einem ſeiner Bekannten ſtatt eines Unbekannten bei ihm beſtellt worden wäre. Vielleicht hat er aber Waldſee oder deſſen Boten für ein übernatürliches Weſen oder für den Todesengel in Perſon gehalten! Laſſen wir dieſe Phantaſie den Dichtern, welche die letzten Augenblicke Mozart's gefeiert haben; in einer Biographie können ſie keine Stelle finden, aus welcher, wie der Leſer bereits weiß, mehrere beglaubigte und ziemlich proſaiſche Thatſachen ſie verweiſen, wie z. B. die voraus bezahlten Ducaten, der zugeſtandene Aufſchub, das Anerbieten einer Honorar-Vermehrung. Man kann an Winke aus einer andern Welt glauben, ohne deßhalb ſich einbilden zu müſſen, daß das Individuum oder der Gegenſtand, welche uns als Vorbedeutung dienen, ſelbſt in das Geheimniß des Schickſals eingeweiht ſehen. Hat man nicht ſchon Kranke bei'm Geſchrei einer Eule erblaſſen und andere ihr Teſtament machen ſehen, als ſie einen Hund unter ihrem Fenſter heulen hörten? Freilich erſcheint ein Individuum, welches eine Todtenmeſſe bei einem Muſiker beſtellt, der ſich am Rande des Grabes fühlt, als ein viel bezeichnenderes und des Glaubens würdigeres Vorzeichen des Todes, als ein vierfüßiges Thier, welches heult, und ein Vogel, der im Dunkel der Nacht ſchreit.

Es bleibt alſo auf ewige Zeiten in der Meinung der Menſchen die größte der göttlichen Anordnungen feſtgeſtellt, welche das Geſchick Mozart's dem Ganzen ſeiner Arbeiten

beiordnete. Die größte und einzige, welche bis jetzt der Welt in die Augen gefallen iſt. Die ganze Welt hat Gottes Finger in den Einzelnheiten dieſes erhabenen Erſcheinens erkannt, welches beinahe ebenſo vielen Raum in den Annalen der Muſik, als das ganze Leben des Componiſten einnimmt; jenes Todes, der ein Daſeyn voll Wundern damit krönte, daß er das erhabenſte Meiſterwerk zu ſo vielen Meiſterwerken und das merkwürdigſte Blatt der Geſchichte hinzufügte, welche wir beſchreiben. Es iſt für uns ein Bedürfniß des Herzens und eine Pflicht des Schriftſtellers, hier auf die Einzelnheiten zurückzukommen, welche ſchon im erſten Theile, obgleich nur in der Form einer einfachen biographiſchen Erzählung, dargeſtellt worden ſind.

Man wird ſich erinnern, daß Mozart ſeine Freunde in Prag weinend umarmte, die er nicht mehr zu ſehen hofft. Sobald er wieder zu Hauſe iſt, vollendet er Das, was er an der Zauberflöte noch auszuarbeiten hat; er dirigirt ſelbſt die erſten Vorſtellungen dieſer Oper. Nun drängt es ihn, ſeinen Verbindlichkeiten nachzukommen und endlich in einem Werke von einiger Ausdehnung den hohen Kirchenſtyl anzuwenden, den er ſo ſehr liebte, und welchem er die ausdauerndſten Studien gewidmet hatte, wovon ſeine Kinder- und Jugendarbeiten Kunde geben, wie ſein ***Misericordias Domini*** und ſein ***Davidde penitente,*** die Auszüge aus Händel, welche er in ſeiner Mappe bewahrte und zuletzt ſein ***Ave verum Corpus*** und der Choral in der Zauberflöte es beweiſen. Mozart macht ſich daran, das Requiem anzufangen, als ein Gedanke, welcher ſeine Seele ohne Zweifel

ſchon vom Tage der Beſtellung an erfaßt hatte, ſeine entſtehende Conception wie ein Blitz erleuchtete. Furchtbares Licht! Dieſes Grab, für welches man von ihm harmoniſche Thränen verlangt, iſt ſein eigenes. Kein Zweifel, keine Hoffnung mehr, er muß ſterben! Jeden Augenblick gewinnt dieſer niederdrückende Gedanke mehr Conſiſtenz und ſetzt ſich in dem Geiſte des Kranken feſter; aber die Inſpiration, welche er daraus ſchöpft, verleiht ihm bis dahin unbekannte unermeßliche, übernatürliche Kräfte. Er ſchreibt, und alles Uebrige iſt vergeſſen. Mag von nun an die Nacht auf den Tag, der Tag auf die Nacht folgen, für den Sänger der Ewigkeit gibt es keine Zeit mehr. Das Licht, welches wieder aufſteigt, ohne ihm Hoffnung zu bringen, die Dunkelheit, welche die Erde umhüllt, ohne ihn in Ruhe zu verſenken, verlaſſen und finden ihn immer wieder auf derſelben Stelle, ohne aufzuhören, nachdenkend, ſchreibend. Ein unausſprechliches Intereſſe, eine ſchmerzliche Begeiſterung ketten ihn an dieſe Arbeit, die ſein letztes Geſchäft in dieſer Welt iſt; und doch erblickt er den Tod am Ziele dieſer Arbeit; er ſieht ihn ſich gegenüber, wie er ſich bewegt, ſich nähert und immer mehr nähert, mit ſeinen hohlen Augen und dem gräßlichen Grinſen des Skelett's. Er ſieht ihn und die Furcht, die erhabene Hymne nicht mehr zu Ende bringen zu können, treibt ihn zu immer angeſtrengterer Arbeit. Die Seiten des Requiem's füllen ſich, und das Leben des inſpirirten Sängers ſchmilzt wie die letzten Reſte einer Wachskerze, welche vor dem Bilde des Heilands brennt, und

die wie in Thränen der Anbetung tropfenweiſe ihr letztes Daſeyn aufzehrt.

So ſehr ſich aber auch der Muſiker beeilte, ſo war das unerbittliche Phantom doch noch ſchneller wie er; er konnte nicht vollenden.

Kaum hatte Mozart ſich auf ſein Todenbett gelegt, als wir eine plötzliche und glückliche Umwandlung in ſeinem Geſchicke vorgehen ſehen. Schon gewöhnt der populäre Succeß der Zauberflöte Deutſchland daran, ſeinen Namen mit Stolz auszuſprechen; bereits erbleichen alle gleichzeitigen Berühmtheiten vor ſeinem wunderbaren Geſtirne; noch einige Jahre und dieſes Geſtirn hätte mit ſeiner Unermeßlichkeit und ſeinem Glanze den ganzen muſikaliſchen Horizont Europa's erfüllt. Selbſt das Glück, müde und beſchämt, den großen Mann länger zu verfolgen, reichte ihm die Hand zur Verſöhnung. Man hatte ihm eine ehrenvolle Stellung gegeben; Beſtellungen liefen von allen Seiten ein. Und als ſich endlich die Laufbahn des Erfolgs, des Ruhmes und der Unabhängigkeit vor ihm zu eröffnen ſchien, welche Alles von der Wiege an ihm vorherſagte, und welche Muſiker ohne Zukunft, vor ſeinen Augen mit raſchen und triumphirenden Schritten durchliefen; als endlich das Glück ſeine Gunſt über ihn ausſtreuen wollte, ach, dann war es nicht mehr Zeit! Gott rief den Arbeiter zu ſich, in dem Augenblicke, in welchem derſelbe die Belohnung für ſeine irdiſche Arbeit in Empfang nehmen wollte! Gibt es etwas Schöneres und Dramatiſcheres in dem unendlichen Drama der menſchlichen Geſchicke, als dieſe Entwickelung, die mit der Kataſtrophe

zuſammenfällt; als dieſen jungen Mann, der ſich Mozart nannte, und für welchen die ſpäte Gerechtigkeit der Zeitgenoſſen Nichts iſt als die erſte Huldigung der Nachwelt; als dieſen gekrönten und ſterbenden Athleten, der in der Bitterkeit ſeines Herzens ausruft: eben jetzt ſoll ich fort, da ich ruhig leben könnte! jetzt meine Kunſt verlaſſen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefeſſelt, den Regungen meiner Empfindungen folgen, frei und unabhängig ſchreiben dürfte, was mein Herz mir eingibt! Ich ſoll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande geweſen wäre, für ihr Wohl beſſer zu ſorgen! So ſprach er, und dieſe ſo rührende Sprache, ſo ganz dazu gemacht, Thränen zu entlocken, war doch nur ein Irrthum in dem Munde des prädeſtinirten Menſchen. Nein, Mozart war weder der Sklave der Mode noch der Spielball der Speculanten, ſondern das Werkzeug der Vorſehung. Wenn er auch nicht frei war in der Wahl ſeiner Arbeiten, ſo geſchah es darum, daß ſeine freie Wahl der Zukunft dem Glücke der Muſik nie ſo ſehr gedient hätte, als das Verhängniß der Umſtände, denen er gegen ſeinen Willen gehorchte. Er mußte fort, weil ſeine Miſſion zu Ende war; er mußte ſeine Kunſt verlaſſen, aber nicht eher, als bis er den höchſten Gipfel derſelben erreicht hatte. Was hätte er noch nach Don Juan, nach ſeinen letzten Symphonieen, nach der Ouverture zur Zauberflöte und nach dem Requiem machen ſollen? Er mußte als junger Mann zu

leben aufhören, weil seine Lebenskräfte so zu sagen durch das Hervorbringen übermenschlicher Werke erschöpft waren, deren ein alternder Genius unfähig gewesen wäre, und deren Bedingung und Preis nothwendigerweise ein frühzeitiges Ende seyn mußte. Er hinterließ seiner Frau und seinen Kindern Nichts, aber die Erbschaft eines im Andenken der Nationen ewig theuren und glorreichen Namens, mußte sich in den Händen der Vorsehung fruchtbringend gestalten. Ein ehrenwerthes Loos wurde der Wittwe zu Theil; die Waisen erhielten eine gute Erziehung. Ach, wenn unser Heros muthiger oder ergebener, in diesen furchtbaren Augenblicken an etwas Anderes als den annähernden Tod, an die mächtigsten und süßesten Bande der Natur, die diese zu zerreißen drohte, hätte denken können; wenn es ihm möglich gewesen wäre, einen ruhigen Blick rückwärts zu werfen, und dieses wunderbare Leben zu recapituliren, welches in zehn Jahren mehr als ein Jahrhundert in sich schloß; wenn die glorreichsten Annalen der Kunst, welche sich in dem Kataloge seiner Werke einregistrirt finden, vor den Augen des Sterbenden in einer langen Perspective unvergänglicher Harmonieen sich entfaltet hätten, so würde Mozart sein Geschick begriffen haben; die Klage wäre auf seinen Lippen verstummt und er hätte die Erde gleichwie der christliche Triumphator das Schlachtfeld verlassen, welcher seine Handlungen der Gnade des Himmels empfiehlt.

Nachdem wir die letzten Tage und Augenblicke des Componisten in's Gedächtniß zurückgerufen haben, haben wir auch zugleich die kritische Prüfung seiner letzten Arbeit begonnen.

Die biographischen Thatsachen beherrschen hier nicht allein die ganze Analyse, sondern sie machen den wichtigsten Theil der Analyse selbst aus; sie allein können das Werk und seinen Effect, dem Nichts gleichkommt, wenn ich nach mir urtheile, und welcher in der That über Allem steht, was die Musik hervorgebracht hat, wenn ich nach der Zahl der Zuhörer urtheile, auf welche es, ganz abgesehen von den Orten, wo sie es hören, dem religiösen Glauben und, selbst bis auf einen gewissen Grad, ganz abgesehen von dem musikalischen Culturzustande, auf dem sich dieselben befinden, mit unwiderstehlicher Macht einwirkt, erklären. Ich habe das Requiem in verschiedenen Epochen meines Lebens in der Kirche und in Concert-Sälen und selbst in Privatwohnungen aufführen hören, und überall brachten gewisse Stücke desselben denselben Eindruck auf Jedermann hervor. Wenige musikalische Tragödien, im dramatischsten Style geschrieben, mit dem höchsten Talente gesungen und gespielt, werden dem Requiem gleichkommen, selbst wenn der erhabene Act seiner Bestimmung nicht vor Augen liegt und die Majestät des Tempels, der Anblick des Grabes, leidtragende Personen in tiefer Trauer und zuweilen auch der Anblick eines wirklichen und tiefen Schmerzes den Zuhörer zu leichterer Gemüthsbewegung steigern. Ich habe bei'm Anhören des *Confutatis* und des *Lacrymosa* Personen erbleichen und zittern sehen, welche gar Nichts von Musik verstanden, und deren Ohren nicht einmal an den leichten italienischen Styl gewöhnt waren. Das Requiem in seinem Ensemble ist aber viel gelehrtere Musik als die irgend einer Oper. Wir haben aber

bereits in einem andern Theile dieſes Buches die Bemerkung gemacht, daß ein Zuhörer, der durchaus außer Stande iſt, eine Kirchen-Compoſition als Kunſtwerk zu beurtheilen, dieſe deßhalb dennoch in der Wahrheit ihres chriſtlichen Ausdrucks fühlen kann; eine Bemerkung, welche ſich vor Allem und im höchſten Grade auf Mozart's Requiem anwenden läßt. Niemand täuſcht ſich über die Deutung dieſer Muſik: Gott, der Tod, das Gericht, die Ewigkeit! Man braucht deßhalb weder Katholik zu ſeyn, noch Latein zu verſtehen.

Man war ſchon vor Herrn Weber ziemlich allgemein überzeugt, daß ein Werk von dieſem Charakter, welches von Allen verſtanden wird, die an Gott und die Nothwendigkeit des Sterbens glauben, ganz abgeſehen von dem Genius des Muſikers nur das Reſultat eines verlängerten moraliſchen und materiellen Todeskampfes ſeyn könne. Ein deutſcher Schriftſteller, deſſen Namen ich leider nicht zu nennen vermag, drückt ſich darüber in folgenden Worten aus: „Während der letzten Jahre ſeines Lebens war Mozart auf dem Puncte angelangt, die Kunſt in ihrem Extreme zu erfaſſen, und Alles, was die Muſik auszudrücken vermag, mit der gleichen Vollkommenheit zu ergreifen und wiederzugeben. Aber die Erfahrung hat nur zu deutlich gelehrt, daß auſſerordentliche intellectuelle Kräfte ſelten mit den Bedingungen vereinbar ſind, von denen die Dauer des menſchlichen Lebens abhängt, weil ſie nur auf Koſten der phyſiſchen Kräfte ausgeübt werden und ſich entwickeln können ..... Als Mozart ſein Ende herannahen fühlte, verfiel er in eine Art von Melancholie, welche vollends dazu beitrug, die Rapporte

zu zerstören, nach welchen die Coexistenz der beiden Principien unserer Natur sich richtet. Man könnte sagen, daß er bereits nicht mehr lebte, als er das Requiem componirte, und daß diese Arbeit die übermenschliche Thätigkeit eines Geistes sey, welcher bereits zur Hälfte seine Hülle durchbrochen hatte. Nur auf diese Weise konnte Mozart ein Requiem componiren, gerade wie das seinige war. Wenn er unter anderen Auspicien unter geringerer Fortdauer krankhafter Anstrengung und Begeisterung geschrieben, und wenn er nicht den größten Theil der Nächte zu dieser Arbeit verwendet hätte, so würde er nie etwas Aehnliches der Bewunderung der Nachwelt Werthes vermacht haben."

Man hat gesagt, daß der Styl des Requiem's um mehr als ein Jahrhundert zurückdatirt zu seyn scheine, in Vergleich zu dem, welcher in der Kirchenmusik zur Zeit Mozart's herrschte und den er selbst in dem für den Erzbischof von Salzburg geschriebenen Messen angewendet hatte. Wenn die Bemerkung richtig seyn soll, so muß sie bedeutend beschränkt werden, weil sie weder auf das Ensemble der Arbeit, noch auf die Totalität irgend eines Stückes, noch überhaupt auf die Instrumentation des Requiem's sich anwenden läßt. Sie betrifft allein den Charakter und die Form mehrerer Vocalmelodieen, welche aus dem katholischen Choralgesange herstammend, allerdings an die Meister des siebenzehnten und an die zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts erinnern. Und selbst noch in dieser Beziehung gehören mehrere Stücke desselben durchaus der modernen Musik an. Indessen scheint die Anwendung eines dem Oratorium und dem Drama sich

nähernden melodischen Styls nur eine Ausnahme in dem Requiem zu seyn, welche durch die Natur gewisser Texte motivirt ist, wie wir weiter unten sehen werden. Im Allgemeinen ist die Färbung des Werkes allerthümlich. Es ist also sehr wichtig zu bemerken, daß Mozart, welcher dem lyrischen Drama einen ganz neuen Aspect verliehen hatte, welcher im Vereine mit Haydn die Symphonie, das Violin-Quartett und Quintett, die ganze Instrumental-Musik reformirt, oder, besser gesagt, geschaffen hatte, daß eben Mozart, als er im hohen Kirchenstyle zu schreiben hatte, nichts Besseres zu thun wußte, als in die Vergangenheit zurückzugreifen, und hinsichtlich der Melodie auf das siebenzehnte und auf die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zurückzugehen, d. h. auf Bach und Händel, so weit es sich um die fugirten Chöre und die Fugen handelt.

In meiner Uebersicht der Geschichte der Musik habe ich die Epochen des Uebergangs oder der Vorbereitung und die definitiven Resultate angedeutet, zu welchen die Kunst in einigen ihrer Zweige gelangt war. Diese Resultate, wir meinen damit die Formen und Schöpfungen, welche noch am Leben und unbeweglich in der Musik geblieben waren, seitdem sie zu bestehen angefangen hatte, waren für die heilige Gattung: 1) der Choral-Gesang Palestrina's und seiner Nachfolger; der Styl *alla Cappella*. 2) Die vervollkommnete instrumentirte Fuge von Bach und Händel, auf die moderne Ton-Art begründet. Die Kirchenmusik war demnach die einzige, welche definitiv vor Mozart constituirt war, und aus diesem Grunde wollte der große Reformator

in mehreren Nummern des Requiems, welche weiter unten bezeichnet werden ſollen, weder die Melodie ſeiner Epoche als zu phraſenreich und von einer zu weltlichen Eleganz für die Kirche, noch die weltliche Fuge anwenden, ſo wie er ſie ſelbſt in den Finale's des Quartetti's aus G, in der Symphonie aus C, und in der Ouverture zur Zauberflöte angewendet hatte. Dadurch iſt alſo erwieſen, daß für ihn der hohe Kirchen-Styl gleichbedeutend mit dem alten Kirchen-Style war.

Wenn es eine alltägliche und oft wiederholte Wahrheit gibt, ſo iſt es die, daß jede wahre Meinung die Mitte zwiſchen zwei extremen Meinungen hält, wie jede Tugend zwiſchen zwei Laſter geſtellt iſt. Dieſe wichtige Mitte trifft man aber ſeltener in der Sphäre der Muſiker, als irgendwo ſonſt. Es gibt der Excluſiven zu viele unter uns. Der Eine liebt nur die alte Muſik; der Andere zeigt eine tiefe Gleichgiltigkeit, wenn nicht gar eine ungemeine Verachtung für Alles, was dem achtzehnten Jahrhunderte vorangeht. Während man von einer Seite Mozart ein zu gewiſſenhaftes Ankleben an die Traditionen der katholiſchen Kirche vorzuwerfen ſchien, während Herr Weber, der kein beſonderer Bewunderer der alten Muſik war, ihm eine Art von Criminal-Proceß an den Hals werfen wollte, weil er gewiſſe Texte des Requiems zu getreu wieder gegeben hatte, ſo behaupteten andere Kritiker, welche den Cultus für dieſe Muſik bis zum Fanatismus trieben, daß Mozart die Grenzen der heiligen Gattung überſchritten habe; daß die wahre Kirchenmuſik keine Melodie zulaſſe, als die Pſalmodie und den Choralgeſang,

oder was dieſen gleiche; daß ſie weder Orcheſter noch irgend eine Inſtrumentation, ja ſelbſt nicht einmal die Orgel zulaſſe, daß nach dieſem die Meſſen Haydn's und Cherubini's keine Meſſen ſeyen, die von Beethoven noch viel weniger (was ich für meinen Theil nicht zu beſtreiten übernehmen will), daß in Mozart's Werken eigentlich Nichts kirchlich ſey, als das Requiem (d. h. die Theile des Werkes, welche nach alter Weiſe behandelt waren), daß aber die katholiſche Kirche die muſikaliſchen Intentionen des *Dies irae*, des *Tuba mirum* und des *Confutatis* verleugnen müſſe*).

Da dieſe Nummern diejenigen ſind, welchen man noch das *Lacrymosa* hinzufügen muß, in welchem ſich Mozart mehr oder weniger nie gänzlich von dem eigentlichen Kirchenſtyle entfernt hat, und weil es diejenigen ſind, in welchen er die ſiegreiche, leidenſchaftliche und lebhafte Melodie angewendet hat, ſo müſſen wir vor Allem ihre Texte unterſuchen. Was finden wir? Eine Art epiſcher und beſchreibender Poeſie, in welcher ſich die furchtbarſten Gemälde ſkizzirt vorfinden, die man möglicherweiſe der Phantaſie vorführen kann: der Tag des Zorns, der für die ganze Welt der letzte der Tage ſeyn wird: *Dies irae, dies illa;* die Poſaune, deren Ruf alle Gebeine in Bewegung bringt, alle

*) Alles Dieß wurde vor langer Zeit in der muſikaliſchen Zeitung in Leipzig abgedruckt. So unhaltbar wie dieſe Anſichten erſcheinen, ſo muß ich doch geſtehen, daß ſie mit muſikaliſcher Intelligenz und großem ſchriftſtelleriſchen Talent vertheidigt worden ſind.

Gräber erbricht: *Tuba mirum spargens sonum;* der in Schrecken gesetzte Tod seine Beute in Masse zurückzugeben: *Mors stupebit;* das Buch, welches Alles enthält, was seit der Schöpfung gethan, gesagt, gefühlt und gedacht worden ist, öffnet sich und zeigt Jedem der Abzuurtheilenden die ihn betreffende Seite: *Liber scriptus proferetur;* die Verdammten werden in die Flammen der Hölle gestürzt: *Flammis acribus addictis;* die Auserwählten nehmen Besitz von einer unaussprechlichen und endlosen Glückseligkeit: *Voca me cum benedictis.* Man muß gestehen, wenn es eine Kunst gibt, die fähig ist, eine Art von Realität dergleichen Gemälden zu verleihen, wenigstens so viel als in dem für sie zu engen Rahmen der menschlichen Vernunft und Einbildungskraft möglich ist, so ist es die musikalische Kunst. Ich frage nun zuerst, ob es eine Gattung von Vocalmusik gibt, welche dem Componisten verbietet, im Sinne der Worte zu schreiben, oder die ihn selbst nur davon freispricht; dann frage ich weiter Jeden, der nur die geringste Idee von der Verschiedenheit der Compositions-Style und ihres respectiven Leistungsvermögens hat, ob es irgend ein Mittel gab, die angeführten Texte in die Form des alten Kirchenstyls zu übersetzen. Jedermann muß anerkennen, daß dieser Styl ganz bewunderungswürdig der demüthigen Bitte, den Ergießungen einer zerknirschten Seele und der feierlichen Hymne sich anpassen läßt, welche die Werke und den Ruhm Gottes preisen. Es wurde deßhalb auch in dem Requiem Alles, was Bitte, Gebet, Anbetung, Lob, Meditation oder christliche Klänge sind, im fugirten Contrapuncte oder im einfa-

chen Contrapuncte behandelt, wie das *Hostias* z. B., aber immer auf alten und rein kirchlichen Melodieen. Andererseits ist es nicht weniger gewiß, daß der Kirchenstyl, so wie er im sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderte im Gebrauche war, durchaus den epischen und tragischen Charakter nicht gestattet, welchen mehrere Nummern verlangen, aus denen das *Dies irae* besteht. Nun mußte also hier durchaus eine phrasirte und pathetische Melodie anwenden, mit einer Auswahl von Accorden und einer ebenso modernen Modulation, und ein vollständiges Orchester, wobei aber, wohl verstanden, jede directe oder selbst entfernte Aehnlichkeit mit der Theatermusik vermieden werden mußte, durch die Mittel, welche der Verfasser des Requiems gebrauchte und von denen wir hernach sprechen werden. Wo ist der Componist, der es heut' zu Tage übernähme, ein *Dies irae* für die Stimmen allein zu schreiben? Die Zulassung oder das Verwerfen der Instrumentalmusik bei den Kirchenwerken kann keine Frage der Kunst für irgend Jemand mehr seyn. Die Instrumente sind bei den römischen Katholiken zugelassen; bei den griechischen sind sie es nicht. Das ist aber ein Gegenstand kirchlicher Disciplin, womit wir uns nicht zu beschäftigen haben. Warum soll die katholische Kirche die musikalischen Intentionen des *Dies irae* verleugnen, in welchen Mozart nichts Anderes gethan hat, als durch die einzigen Mittel, welche seine Kunst ihm lieferte, Texte wieder zu geben, welche durch den Ritus der Kirche geheiligt sind?

Wollen denn wirklich ernste Männer, gelehrte Musiker uns auf die Einfachheit von Palestrina und Orlando

Laſſo, d. h. in die Kindheit der muſikaliſchen Kunſt zurückführen? Weil man für die Kirche arbeitet, ſo ſoll man auf die ausdrucksvolle Melodie Verzicht leiſten, ſelbſt wenn ſie einen religiöſen Charakter in ſich ſchließt, Verzicht leiſten auf neun Zehntheile der anwendbaren Accorde, das Orcheſter verbannen, das zu Paleſtrina's Zeiten noch gar nicht beſtand, nur eine höchſt unbedeutende Fraction des ganzen techniſchen und äſthetiſchen Materials einer Kunſt annehmen, die durch drei Jahrhunderte des Fortſchrittes vervollſtändigt worden iſt. In Wahrheit, Menſchen, welche derartige Dinge ſchreiben und drucken laſſen, machen ſich über ihre Leſer luſtig. Fügen wir noch hinzu, wenn ihre Anſichten, mögen jene ſich nur ſo ſtellen, oder wirklich daran glauben, je auf die Praxis einen Einfluß üben könnten, ſo würde die Nachahmung der alten Meiſter in dieſem Sinne heut' zu Tage Nichts als werthloſe Nachbildung oder Abklatſche hervorbringen. Paleſtrina nachzuahmen, wäre gerade nicht ſo außerordentlich ſchwierig; woher nähme man aber den Geiſt Paleſtrina's, welcher der vor drei Jahrhunderten war.

Der Zweck dieſer polemiſchen Abſchweifung war kein anderer, als anzudeuten, wie die Texte und die Liturgie einer Todten-Meſſe bei den Katholiken übereinſtimmten, um aus dem Requiem eine Verbindungs-Brücke zwiſchen der alten und modernen Muſik unter der Feder eines Componiſten zu machen, wie Mozart einer war. Hier vermiſchen ſich und reflectiren im Brennpuncte eines univerſalen Geiſtes, dem Zeitgenoſſen aller Alter, die verſchiedenen Tendenzen, welche in der Kirchenmuſik, ſeit ſie in den wirklichen Zuſtand der

Kunſt getreten war, vorherrſchen. Da findet ſich die antike Melodie des Choralgeſangs, welche die römiſche Schule in Einklang mit dem Contrapuncte zu bringen den Ruhm hatte, indem ſie ihr das zurückgab, was ſie Erbauliches in ihrer hohen und urſprünglichen Einfachheit gehabt hatte; dort glänzen die Schätze der Harmonie, welche durch jene gelehrte Schule von Organiſten aufgehäuft wurden, welche in Deutſchland in Folge der Reformation entſtand und ſich fortpflanzte und deren ruhmreiche Repräſentanten Bach und Händel ſind. An anderer Stelle endlich findet man am rechten Orte und in unvergleichlich überlegenem Grade die Zierlichkeit und den melodiſchen Zauber, welche die heiligen Werke eines Vergolese und Jomelli auszeichnen, jedoch ohne die Beimiſchung der theatraliſchen und veralteten Formen, welche dieſe verunſtalten *).

Der Abt Stadler ſagte: „So lange die figurirte Muſik ſich in der katholiſchen Kirche halten wird, wird dieſes Rieſenwerk (das Requiem) die Krone derſelben ſeyn.“ Aber warum? Wäre es bloß aus dem Grunde, weil Mozart vermöge des Datums ſeiner Geburt weiter entfernt von der Quelle der Tradition die Verkettung bis zu den Grenzen geführt hatte, wo die religiöſe Kunſt endlich aufhörte, und weil er in einem einzigen Rahmen die großen Muſter des ſechszehnten, ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vereinigte? Wäre der hiſtoriſche Kosmopolitismus und eine vollſtändige Verſchmelzung der Elemente, welche Zeit und Ge-

*) Das *Stabat Mater* des Letztern namentlich.

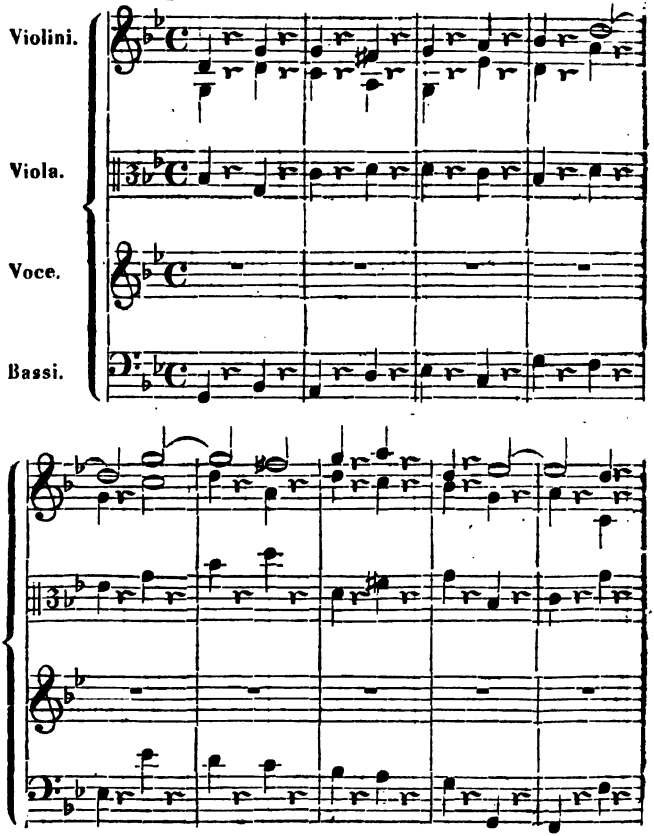
nius vorbereitet hatten, die einzigen Titel, vermöge welcher der Verfasser des Requiems sich über alle Kirchen-Componisten stellte? Sicher nicht; denn es ist noch Etwas in dem Requiem, was Mozart im Allgemeinen und Wesentlichen vor allen Anderen auszeichnet; und Etwas, was selbst er nur ein Mal zu geben im Stande war in Folge der außerordentlichsten Ausnahme.

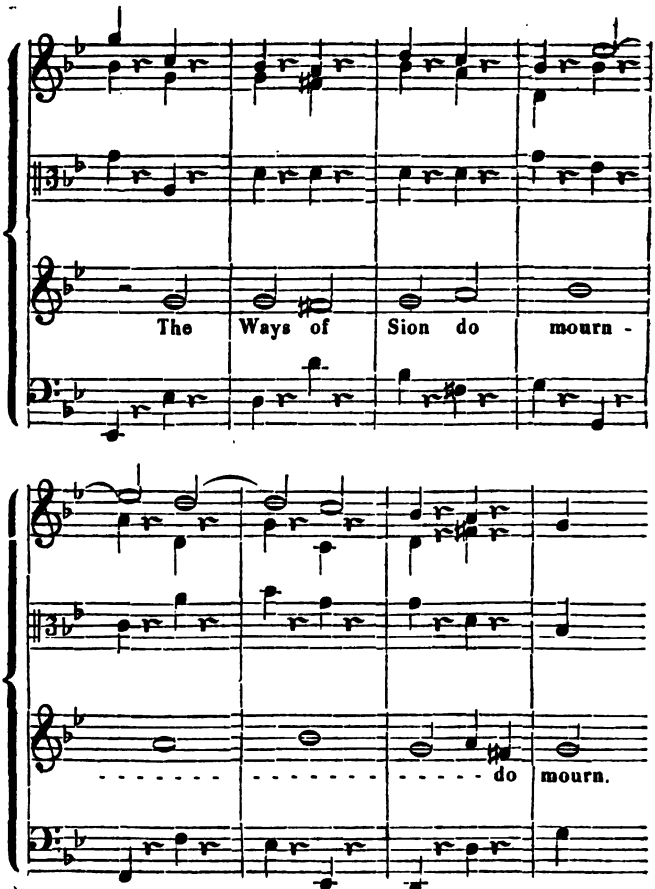
Wir wissen bereits, daß Händel Derjenige unter den alten Meistern ist, von welchem Mozart am Directesten entlehnte. Er hat oder soll von ihm den Gedanken der Nr. 1. *Requiem aeternam* entnommen haben, welche Jedermann als einen der erhabensten des Werkes anerkennt, und Herr Weber hat in diesem Umstande ein so entscheidendes, so siegreiches Argument zur Unterstützung seiner unbegreiflichen Ansichten gefunden, daß er in Fragmenten den Text der beiden Piecen gegeben hat. Es schien mir zu originell, diese doppelte Citation zu reproduciren, nicht durch Verlängerung derselben, was mir zu viele Vortheile über Herrn Weber verschaffen würde, sondern, indem ich sie im Gegentheile verkürzte, und zwar aus dem Grunde, um eine diametral entgegengesetzte Folgerung daraus zu ziehen, welche, wie ich mir schmeichle, alle meine musikalischen Leser als sonnenklar anerkennen werden *).

*) Man findet in der zweiten Citation nur das Ritornell der Nr. 1. des Ritornell's, es umfaßt aber in den Blasinstrumenten die ganze Anlage des ganzen darauf folgenden Vocalgesanges bis *Et lux perpetua*. Die wirkliche oder vorgebliche Nachahmung Händel's geht nicht weiter.

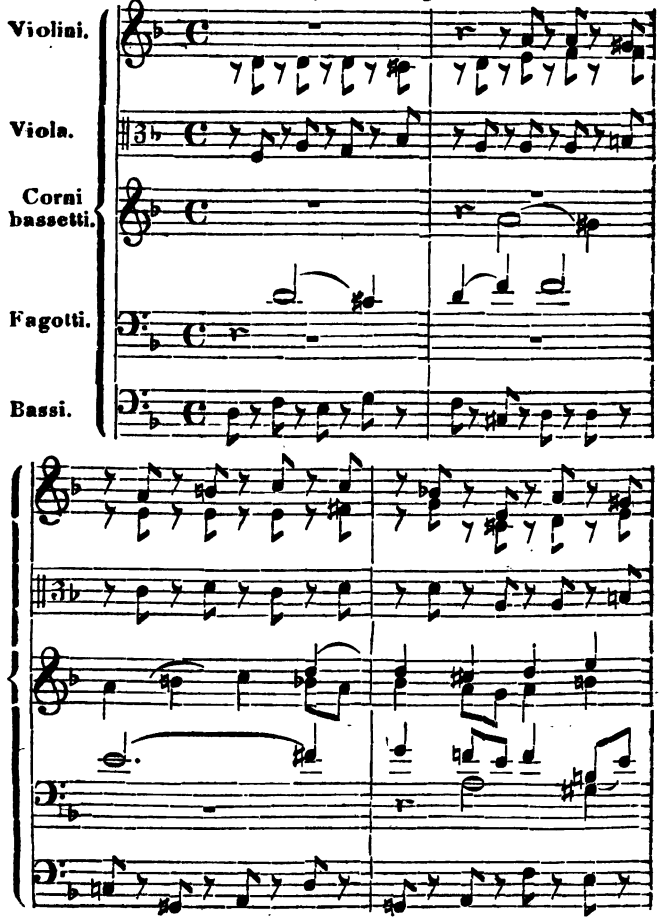
Antienne de Händel.

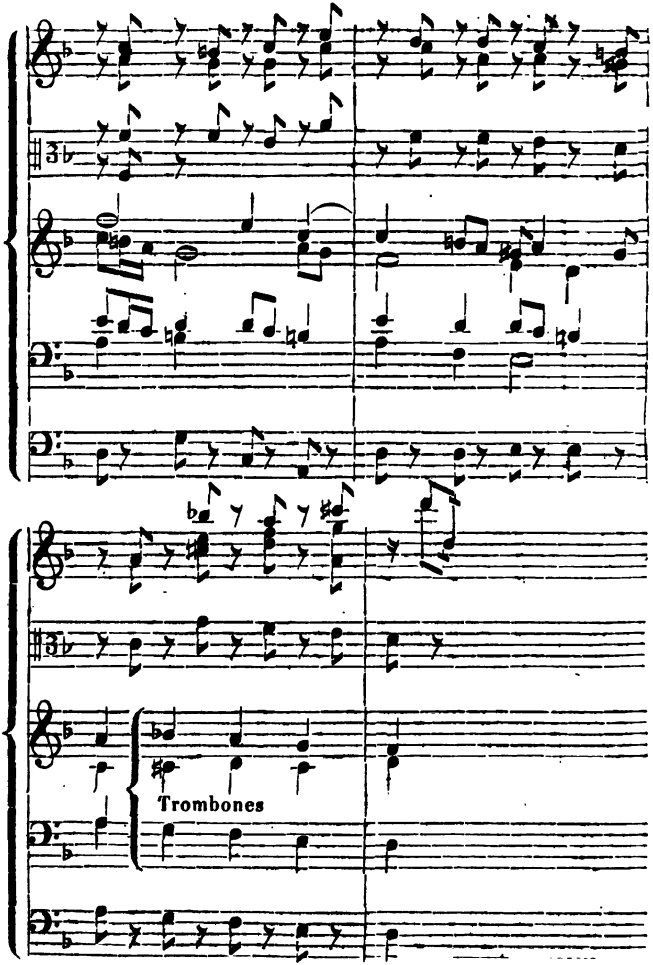
Larghetto staccato.




The Ways of Sion do mourn -
do mourn.

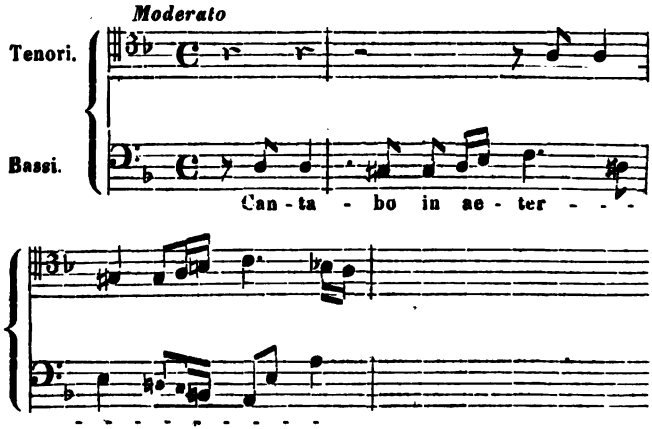
Adagio. (Anfang des Requiem's).




Trombones

Geben wir zu, daß der Gedanke genau derſelbe ſey, was ohne Zweifel ſchon ſehr viel zugeben heißt. Zwei Prediger haben über denſelben Text gepredigt; aber welcher Unterſchied ſchon von der Einleitung an. Wie viel erhabener und gelehrter iſt Mozart's Anfang! Wie ſehr athmet er jene erhabene evangeliſche Trauer, jene Thräne, jenen Wohlduft und jene antike Poeſie der römiſchen Kirche, welche ſtets Händel, ſowie der Mehrzahl der lutheriſchen Componiſten gefehlt haben. Und wenn mitten aus dieſem Trauerchor eine Stimme ſich erhebt, um: *te decet hymnus, Deus in Sion* anzuſtimmen, glaubt man nicht die Stimme eines Erzengels und der heiligen Cäcilie ſelbſt mit ihrer Orgel zu hören, ein fugirtes Accompagnement anſtimmend, welches die angeſtrengteſten Arbeiten der Sterblichen nie zu erreichen vermögen. Hierauf bemeiſtert ſich der Chor der Figur des Inſtrumental-Thema's, welches das Solo begleitet hat. Der Geſang gibt ſich in kanoniſchen Windungen kund, welche lang gedehnt gleich den Echo's einer Hymne aus den erſten Tagen des Chriſtenthums, durch die Galerieen und die Grabdenkmale einer ungeheuren Katakombe ertönen. Bei den Worten: *et lux perpetua*, das in alternirenden Sätzen wiederholt wird, ſteigt das Orcheſter majeſtätiſch im Uniſono auf den Intervallen des Accords herab; die Trompeten laſſen das erhabene Lebewohl ertönen; der Chor ſchließt mit einer ſanften und geheimnißvollen Feierlichkeit auf der Dominante: *luceat eis.* Ja er trat bereits in das für die Todten angerufene ewige Licht, Derjenige, der die eilf erſten Seiten des Requiem's geſchrieben hat, ſo ſehr ſcheinen ſie über gewöhnlicher menſchlicher Kraftäußerung zu ſtehen.

Und das ſind die ungeheuern Plagiate, unter deren Gewicht Herr Weber behauptet hatte, Widerſacher zerſchmettern zu wollen, welche, wie er ſagte, Mozart bei Weitem mehr beſchimpften, als er, wenn ſie annähmen, daß dieſer zu dieſen Jugend-Studien ſeinen Namen hergegeben habe!!! Wie wäre es aber, wenn der Plagiator durchaus nicht an die Antienne von Händel gedacht hätte, wenn er ſie vielleicht nicht einmal gekannt hätte. Man urtheile ſelbſt. Indem ich dieſe breiten Citationen abſchrieb, ſuchte ich in meinem Gedächtniſſe nach dem Thema des *Misericordias Domini*, welches Mozart Eberlin *) entlehnt haben ſoll; und o des Erſtaunens, dieſes Thema iſt gerade der Anfang des Requiems:



*) Der Abt Stadler ſagt es

Die Verwandtſchaft iſt hier viel klarer, weil ſie hinſichtlich der Geſangſtimme, d. h. des Subjectes ſelbſt und ſeiner Antwort in der Quinte bis zur Identität geht. Uebrigens gleicht das *Requiem aeternam* nicht mehr den verſchiedenen fugirten Entwickelungen des *Misericordias Domini*, als eine oder die andere dieſer Compoſitionen der Antienne von Händel. Wie der Abt Stadler uns ſagt, ſo gehören die thematiſchen Gedanken in den Werken des fugirten Styls ebenſo Jedermann an, wie die für den akademiſchen Concurs ausgeſetzten Subjecte. So oft Mozart ein entlehntes Thema auswählte, das ſchwerer zu behandeln war, als ein Thema eigener Erfindung, ſo hielt er den Gedanken für fähig, anders und ohne Zweifel beſſer entwickelt zu werden. Er hätte ihn ſicherlich nie verwendet, um ihn ſchlechter zu behandeln, als die, welche ihn bereits benützt hatten.

Das Allegro der Nro. 1, d. h. die Fuge des *Kyrie eleison* iſt des langſamen Tempo's würdig, welchem es durch die Anlage der Figuren in Sechszehnteln und den erhabenen feierlichen Charakter, der es auszeichnet, ſich anpaßt; es bietet aber auch Schwierigkeiten in der Ausführung, welche wenige Chöre ganz ſiegreich überwinden dürften. Es iſt zu bedauern, daß das Lächerliche das Erhabene in dieſem Meiſterſtücke von Choral-Compoſition ſo ſehr bedroht. Wenn das *Kyrie* ſchlecht oder mittelmäßig geſungen wird, ſo iſt es unerträglich, oder von einem mehr als zweideutigen Effect; bei vollendeter Meiſterſchaft in der Aufführung iſt es aber erhaben.

Mozart glaubte, das *Dies irae* in ſechs Muſikſtücke

theilen zu müssen, nicht als ob die Ausführung und Natur des Textes diese Eintheilung verlangte, sondern um in diesem herrlichen Gebete eine größere Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und der Form zu begründen. Nach dem *Requiem* und *Kyrie*, jenen Mustern des erhabensten und gelehrtesten Kirchen-Styls, kommt die Nro. 2., der Anfang oder gleichsam die Introduction des *Dies irae*. Für den Chor, im einfachen Contrapuncte, D Moll, *Allegro assai*, geschrieben, ist dieses Stück von imposantem und düsterem Charakter, von einem wunderbaren dramatischen Effecte, wenn man will, aber durchaus nicht theatralisch. Der Componist hat es vermieden, durch die Cadenzen der Perioden, welche der Kirche angehören, an das Theater zu erinnern. Ich habe mich hinreichend als Feind des Formalismus in der Opernmusik und im Allgemeinen in jeder Musik erklärt, aber Gründe, die an anderer Stelle angegeben sind, stellen in dieser Beziehung für die heilige Gattung eine ganz natürliche Ausnahme fest. Die melodischen Formeln, ich verstehe darunter die alten, sind darin mehr als erlaubt, sie sind darin unerläßlich, wie die obligaten Endungen des lutherischen Chorals. Sie sind das Siegel des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts, und Nichts bestimmt positiver den Charakter des Alters, der Unwandelbarkeit und der Heiligkeit, welche die schönsten und wesentlichsten Attribute der Kirchenmusik sind.

Das *Tuba mirum* bildet mit dem vorhergehenden Stücke einen Contrast; Andante, B Dur, vier Solo's, welche durch ein Quartett von Solosängern ausgeführt werden. Dies

Nro. 3. ist bereits als ohne Vergleich die schwächste im Werke anerkannt worden; und doch wäre sie mit einem andern Texte und in irgend einem Oratorium ein Meisterwerk. Nie haben Religion und Tod einem Musiker eine erhabenere Melodie eingegeben, als das Tenor-Solo. Gibt es etwas Herrlicheres, als von schöner kräftiger Stimme das *Mors stupebit* zu hören? Welch' göttlicher Zauber! Welche elegische Erhabenheit! Man muß aber auch gestehen, daß von dem Verse an: *Quid sum miser tunc dicturus*, mit welchem das vierte Solo anfängt, die Kerzen erlöschen; der Wohlgeruch des Weihrauchs verflüchtigt sich und der Katafalk ist verschwunden. Wir befinden uns nicht mehr im Hause Gottes. Diese totale Verfinsterung des Kirchen-Styls dauert bis zum Ende von *Tuba mirum*. Ein Flecken von 23 Tacten in einer Partitur von 118 Seiten. (Ausgabe von Härtel.) Man sollte nicht mit dieser Strenge die heilige Musik unserer Zeit analysiren, selbst die der berühmtesten Meister nicht. Es heißt dieß mit nahezu wenigen Ausnahmen sie vernichten.

Auf Einmal erscheint aber in seiner ganzen Größe und Erhabenheit der Kirchen-Styl wieder: *Rex tremendae Majestatis*, G-Moll, *Grave*. Diese Tonfälle, welche sich in einem furchtbaren Unisono überstürzen, diese dreifache und erhabene Ausrufung des Chors: *Rex! Rex! Rex!* welche alle Metallstimmen des Orchesters verstärken, zeigen sie uns nicht die in ihrer Achse erschütterte Erde, und den Herrn der Heerschaaren, welcher auf den Flügeln der Seraphim getragen, langsam aus dem Himmel herabsteigt.

Aus dem Trompetengeschmetter des Gerichtes heraus hört man das allgemeine Gebet ertönen, ein Gebet in kononischem Gange, langsam voll Ernst und Demuth, ein durchaus christliches Gebet. Endlich schweigen die Donner des Sinai, um zu den Füßen des Richters das letzte Gelübde, den letzten und schwachen Schrei der hinscheidenden Menschheit gelangen zu lassen: *Salva me! Salva me;* der Schluß ist im Minore-Tone der Quinte, damit er sich besser verbinde mit:

Recordare Jesu pie, Andante, F Dur, für die Solostimmen wie das *Tuba mirum*. An der Stelle der Nro. 5. verlangte der Text des *Dies irae* natürlicherweise einen neuen Contrast mit dem Vorhergehenden: *Supplicanti parce Deus! qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.* Es drückt dieß die Hoffnung des Sünders auf die Verdienste des Kreuzes und des Blutes Jesu Christi aus, aber eine Hoffnung von Zerknirschung und Scham begleitet: *Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus.* Als Werk der Kunst und des Wissens erscheint mir das *Recordare* in der Vocalmusik das zu seyn, was die Ouverture zur Zauberflöte in der instrumentalen ist, ein Wunder ohne Vorläufer und das man ebensowenig nachzuahmen versucht hat. Hinsichtlich des Ausdrucks schließt es Alles in sich, was es Kirchliches gibt, und zugleich ist es aber höchst ergötzlich für das Ohr. Alte Gelehrsamkeit und moderner Wohlklang auf die höchste Stufe erhoben, und nach demselben Ziele wetteifernd! Vergebens habe ich bei den Patriarchen und Doctoren Italien's und

Deutschland's nach einem Muster des *Recordare* nachgesucht; ich darf aber sicher überzeugt seyn, daß es sich nirgends finden wird. Bemerken wir zuerst, wenn man dem Gesange des Stückes seine Instrumentation nähme, so würde sehr schöne Vocalmusik übrig bleiben, welche man ohne Orchester in jeder Kirche und außerhalb derselben executiren könnte. Diese Bemerkung, die an und für sich immer sehr wichtig ist, wenn es sich um heilige Compositionen handelt, läßt sich aber auf die Mehrzahl der Stücke des Requiem's, sowie auf die Werke anderer Meister anwenden, welche die Gattung mit vollkommener Kenntniß ihrer Gesetze behandelt haben. Was aber viel außerordentlicher ist, ist das, daß das Accompagnement des *Recordare* ohne irgend eine Beifügung und nur vermittelst einiger Abkürzungen ein vollkommenes Meisterwerk der Instrumentalmusik liefern würde, ein bewunderungswürdiges kirchliches Zwischenspiel für das Orchester oder für die Orgel, und es ist unnöthig zu sagen, daß die Figuren der Instrumentation sich ganz unabhängig von den Gesangstimmen darstellen. Der Hauptgang dieser ist ein Kanon zu zwei Stimmen in der Secunde, oder, um mich genauer auszudrücken, in der untern Septime, welcher Kanon einerseits zwischen dem Contre-Alt und dem Baß, andererseits zwischen dem Sopran und Tenor wechselt. Es ist beinahe fugirter Choralgesang. An den Stellen, wo die Worte Nuancirungen eines pathetischern Ausdrucks verlangen, nimmt die Melodie eine modernere Form an und die zum Quartett vereinigten Stimmen führen, mit einer bewunderungswürdigen Mannichfaltigkeit in der Anlage, En-

sembles und Nachahmungen in freiem Style aus. Unter diesen Gängen und Combinationen der Stimmen, verarbeitet das Orchester eine andere durchaus verschiedene Fuge mit strengster Nachahmung, mit mehrfachen Subjecten voll Ausschmückung und wunderbar durch die Hand des Meisters geziert, aber voll Zauber und Anmuth aus der Quelle fließend. Von Zeit zu Zeit wird die Fuge unterbrochen, um einem einfachen Accompagnement Platz zu machen; dann hört man von Neuem jenen keinem andern vergleichlichen Baß, stets mannichfaltig und stets singend, welcher durch tausend melodische Umwege und tausend contrapunctische Verzweigungen den Faden einer ernsten, beharrlichen, in's Unendliche gehenden Meditation verfolgt, während die Violinen und die Bratschen mit anderen gemüthlichen und mystischen Commentaren die ehrwürdige, von den Sängern recitirte Rede einfassen. Der Effect dieser unerhörten Combination zwischen den Stimmen und dem Orchester streift an's Wunder, wie die Arbeit, die sie hervorgebracht hat. Wie der Charakter in der Zauberflöte, so scheint das *Recordare* aus der ältesten aller Formen, der fugirten Musik abzustammen: er ist ein *canto fermo* mit den improvisirten Stimmen im fugirten Style; außerdem findet aber zwischen den beiden Stücken keine weitere Uebereinstimmung statt; sie stehen sich selbst im Charakter diametral entgegen, und was die Ausarbeitung anbelangt, so erlaubt das *Recordare* mit nichts Anderm, was es auch seyn möge, eine Vergleichung.

Die Schrecken des *Dies irae* erreichen ihren Höhepunct

in dem *Confutatis maledictis*, Andante A Minore. Hinſichtlich des Effects erinnert dieſes Stück lebhaft an die letzte Scene im Don Juan und Nichts gleicht ſich darin weniger hinſichtlich der Idee und des Styls; es iſt dieß die ſchönſte Lobeserhebung, welche man möglicherweiſe der Nro. 7. des Requiem's geben kann. Wie erſchütternd auch dieſe Compoſition, namentlich in dem vierſtimmigen Chore, der ſie ſchließt, ſeyn mag, ſo drücken ihr der Abgang declamatoriſcher Formen, die kanoniſchen Gänge, die alterthümlichen Endungen unwandelbar das Siegel der hohen Kirchenmuſik auf. Welch' ein Zug des Genius iſt dieſe Figur im Uniſono, welche ſteigend und zurückprallend gleich einer rieſigen Woge das brennende Lager der Verworfenen auszuhöhlen und aufzudecken ſcheint. Hat man je auf dieſe Weiſe die Soprane und Contre-Alte moduliren hören, als wie in derſelben Figur, nach *Voca me cum benedictis:* C Moll und G Dur; G Moll und D Dur; D Moll und A Dur; A Moll und E Dur; auf welche Weiſe die Minore-Accorde die Tonica und die Majore-Accorde die Dominante angeben, und das Schlag auf Schlag, auf jedem der vier Tempo's des Tactes, auf einer Inſtrumental-Anlage, welche erbeben macht. Die Bäſſe des Chors und die Tenore, durch die Poſaunen verſtärkt, umfaſſen in langen alternirenden Sätzen die aufeinanderfolgenden Tonarten, welche dieſe gepaarten Accorde repräſentiren. Was ſoll man endlich von dem *Voca me* ſagen, wenn es in die Tonica des Stücks zurückgelangt, als Nachahmung mit einem figurirten Accompagnement der Violine allein entwickelt wird, und welches wie

eine Erinnerung des *Recordare* erſcheint. Unverwiſchbare Melodie, geheimnißvolle Blume der Seele, welche durch die Stürme des Tages des Zornes niedergedrückt, endlich ihren zitternden Kelch bei den Strahlen der göttlichen Barmherzigkeit öffnet. Das ganze Orcheſter läßt ſich gegen den Schluß dieſes pianissimo ausgeführten Bruchſtückes hören; der bis dahin getheilte Chor vereinigt ſich: *Oro supplex;* die Kälte des Todes iſt in die Adern des Zuhörers gedrungen. Ja es iſt der Hauch des Grabes, das Nichts ſelbſt, das dieſe furchtbare harmoniſche oder unharmoniſche Auflöſung und dieſe Vocalperioden von vier Tacten belebt, welche regelmäßig auf ihre Cadenzen fallen (wahrhafte Phantome für das Ohr, ſo unerwartet kommen ſie), wie wenn der Chor der Lebenden, während er die letzten Worte jedes Verſes ſpricht, bereits ſchon nichts als Staub wäre. Es iſt das Erhabenſte des Erhabenen. Du haſt Dem Gnade angedeihen laſſen, mein Gott, der dieſe heilige Muſik zu Deinem Ruhme geſchrieben hat, und mögeſt Du uns ebenſo vergeben, wenn einſt unſere Stunde ſchlägt!

Das große und herrliche Gemälde des *Dies irae* konnte nicht glücklicher geſchloſſen werden als durch das *Lacrymosa*, der eindringlichſte unter allen kirchlichen und profanen Chören, welche exiſtiren, der mächtiger wie alle andere Zerknirſchung und Schrecken, den höchſten Schmerz und religiöſes Flehen ausdrückt. Selbſt Herr Weber mit ſeinen ſonderbaren Zweifeln und ſeinen noch ſonderbareren Kritiken hat ſich bei dem *Lacrymosa* aufgehalten, obgleich es Süßmaier vom neunten Tacte an für ſeine Arbeit ausgibt.

Ich hätte nicht so viele Nachsicht gehabt. Bei der entschiedenen Absicht, das Requiem Stück für Stück einzureißen, hätte ich einen Tadel für Nro. 7, wie für alles Uebrige zu finden gewußt und meine Kritik wäre nicht schlechter ausgefallen als die vieler Anderer. Ich hätte gesagt, daß die elegische und häufig hochpathetische Melodie des *Lacrymosa* nicht so eigentlich das sey, was man Kirchenmusik nenne; und ich hätte vermöge einer Ausnahme, die man selten bei Schriftstellern findet, welche eine verzweiflungsvolle Partie ergriffen haben, die Wahrheit gesagt. Nachdem ich aber dieß gesagt hätte, würde ich mich sehr gehütet haben, hinzuzusetzen, daß der feierliche ernste Rhythmus Larghetto $^{12}/_{8}$, die Orchesterfiguren, das erhabene crescendo bei dem *judicandus homo reus*, die Zuziehung der Posaunen, welche im Unisono mit den Gesangstimmen seufzen, eine ganz kirchliche Harmonie, die in den accentuirten Tempo's den natürlichen Accord der Dissonanzen durch Verlängerung ersetzt, und endlich die erhabene Kirchen-Cadenz *Amen*, der Melodie den Charakter des dramatischen Pathos rauben, welchen es mit einer andern Instrumentation, einer andern Harmonie, einem andern Rhythmus hätte haben können, und die ihm denselben so sehr raubten, daß wenn man das *Lacrymosa* auf dem Theater, gleichviel auf welche Worte, zu hören bekäme, jeder Zuhörer von gutem Geschmack als über eine Entweihung sich entrüsten würde. Wollte man denn der Kirchenmusik das Recht streitig machen, heilsame und heilige Thränen hervorzubringen, welche, nicht zu unserer Freude, über eingebildete Unglückliche vergossene, sondern über uns selbst geweinte Thränen wären, über das,

was für Jeden von uns das Sicherſte auf der Welt iſt, den Tod!

Das Offertorium, d. h. das Gebet, welches in einer lateiniſchen Meſſe unmittelbar dem Genuſſe des Brodes und Weines vorausgeht, würde in zwei Stücke getheilt: *Domine Jesu Christe* und *Hostias*, das eine wie das andere mit einer Fuge endigend: *Quam olim Abrahae.* Der Abt Stadler hat uns bereits belehrt, daß es unter den katholiſchen Meiſtern traditionell war, dieſen Theil des Textes in der Form einer regelmäßigen Fuge zu behandeln, und das Requiem von Cherubini beweiſ't uns ebenfalls, daß es gebräuchlich iſt, dieſe Fuge zum Schluſſe des Offertoriums zu wiederholen.

Das in den Chorſtimmen, aber mit Nachahmungen im Orcheſter, traurig, evangeliſch und grandios begonnene *Domine*, Andante G Moll, bildet eine wachſende Anhäufung von Anlagen und geht entſchieden in den fugirten Styl über bei dem Verſe: *Ne absorbeat eas Tartarus*, mit einem kräftigen Accompagnement in Sechszehnteln, um als Gegen-Subject zu den Singſtimmen zu dienen. Auf dieſen Chor folgt ein bewunderungswürdiges Quartett der Soloſänger, das ebenfalls regelmäßig fugirt iſt, aber auf ein anderes Thema, das wie ſtufenweiſe die nicht minder bewunderungswürdige Fuge von: *Quam olim* herbeiführt, deren Anfang das Einfallen der Poſaunen bezeichnet. Gewöhnlich verändert man hier das für die Nro. 8. vorgeſchriebene Andante in ein Allegro moderato und ich glaube, daß man Recht hat. Es wäre für die Executirenden ſchwierig,

sich durch den Schwung und das außerordentliche Feuer dieser Fuge nicht ein wenig hinreißen zu lassen, welche die imposanteste und pathetischste unter allen mir bekannten Kirchenfugen ist. Die Arbeit des Gegen-Subjects, welche sich im Orchester befindet, ist von ungeheurer Kraft; das in zwei Vocaltacte eingeschlossene Thema ist eigentlich nichts Anderes als eine verdoppelte Ausrufung: *Quam olim Abrahae! Promisisti!* Die Entwickelung ist möglichst einfach, man sehe aber mit welcher Kunst und welchem Genie das Subject in dem Vocalbasse näher bestimmt wurde (Tacte 15 und 28), um die rührendsten Antworten in den oberen Stimmen hervorzurufen, und wie der einzige Gedanke des Gesanges und der einzige Gedanke der Instrumentation die Fuge ganz ohne alle Unterbrechung ausfüllt. Es ist ein Ganzes oder die Einzelnheiten lassen sich nicht bemerken. Ein Strom inbrünstiger Inspiration, welcher Einen unwiderstehlich mit sich fortreißt, und gleich darauf sich verläuft.

Das *Hostias* ist ein Larghetto, Es Dur, welches sich nicht allein durch eine bewunderungswürdig schöne Melodie des Choralgesangs, sondern auch durch die treffliche, oder möchten wir sagen, fromme Auswahl seiner Accorde auszeichnet. Man kann sich kein andächtigeres katholisches, kein heiliger christliches Gebet denken, als die Nro. 9. des Requiem's. Palestrina hätte nicht anders componirt, wenn er Alles das gekannt hätte, was er in Beziehung auf die Harmonie noch nicht wußte. Da aber die Gebete einer Todtenmesse immer an irgend einer Stelle durch irgend Etwas von allen anderen kirchlichen Gebeten sich unterscheiden

müssen, so hat Mozart die salbungsreiche Demuth und die tiefe Sammlung seines *Hostias* mit Sätzen von pathetischem Charakter und modernerer Wendung vermischt; weil aber die von Anfang aufgestellte Instrumentalfigur, eine sehr bewegte Figur mit Synkopen, nicht wechselt, so bleibt die Einheit des Stückes unberührt, trotz des Zuwachses an Ausdruck in dem Vocalgesange, der übrigens bald wieder auf seinen ersten Gang zurückkommt und mit einer Fermate schließt.

Ich lade meine Leser ein, die von Herrn Weber kritisirte Passage des *Hostias* zu betrachten. Sie ist erhaben, Nichts mehr, Nichts weniger (Tacte 23 bis 33). Wie, sollte Herr Weber nicht bemerkt haben, daß das, was er, aus welchem Grunde weiß ich nicht, mit unstetem Gange zu bezeichnen beliebt hat, d. h. den Sprung der Octave, ein in der Vocalmusik so gewöhnliche Sache, hier nicht einmal der melodische Umstand ist, der das Ohr am Fühlbarsten trifft? Der Grund ist augenscheinlich. Er liegt darin, daß die Melodie hier sich im Orchester befindet, und daß die Instrumentalfigur, indem sie alle Intervalle des Accords, eine nach der andern durchläuft, die Lücke der durch den Sopran ausgeführten Octaven ausfüllt.

Ich weiß dem nichts hinzuzusetzen, was über das *Sanctus* in dem Ergänzungs-Capitel des ersten Bandes gesagt worden ist. Melodische Anlage, Harmonie, Modulation, Instrumentation, Alles ist groß, Alles ist wahrhaft heilig in einigen Tacten des Adagio, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Nr. 10. unter die hervorragendsten Com-

ceptionen des Werkes zu stellen wäre, wenn Mozart Zeit gehabt hätte, die Fuge des *Hosianna* zu entwickeln.

Das *Benedictus* für die Solo-Sänger componirt, und mit einer an und für sich wenig kirchlichen Melodie, kehrt nichtsdestoweniger durch die gelehrten Formen ihrer Entwickelung in den Kirchen-Styl zurück, Andante B Dur. Mögen die Stimmen allein oder in der Nachahmung oder in dichten Accorden gehen, so bringen sie die thematischen Ideen mit einer bewunderungswürdigen Mannichfaltigkeit und auf eine entzückende Weise zum Vorschein. Man sehe z. B. diesen Gang in Terzen, zwischen dem Sopran und Tenor; es ist nur ein Gang in Terzen und Sexten. Er entreißt Einem einen Schrei der Bewunderung. Im Ganzen ist das *Benedictus* ein Gebet von sanfter und rührender Feierlichkeit, eine Arbeit von derselben Anmuth, und ein bewunderungswürdiges Meisterwerk des vielstimmigen Styls. Das ist in der That viel für Süßmaier.

Im *Agnus Dei* die zwölfte und letzte Nummer, Larghetto D Moll, erkennen wir den Meister an der Erfindung, und zwar noch besser, als wir ihn in dem vorhergehenden Stücke an der Ausarbeitung erkannt haben. Welcher Andere als Mozart, hätte diese erhabene Figur des Accompagnements erfunden, in welcher die ganze Majestät des Tempels in seinen Tagen der Traurigkeit und Trauer, und die ganze Größe eines Verscheidens sich ausspricht, welche die Religion geheiligt hat. Welcher Andere auf der Welt, wenn nicht der Componist, der unter den Eingebungen des Todes selbst schrieb, hätte die vierstimmigen Sätze gefunden: *Dona*

eis requiem und die Ritornell's, die darauf folgen. Die Engel, als Führer der Seelen, ſcheinen in dieſem Gebet für ſie zu bitten *). Man iſt wohl vollkommen berechtigt, mit dem verſtändigen und gelehrten Kritiker, Herrn Marx in Berlin zu ſagen, daß „wenn Mozart das *Agnus* nicht gemacht hat, ſo müßte der, welcher es gemacht hat, ohne allen Zweifel Mozart ſeyn.“

Wie ſonderbar! Wir wiederholen es nochmals. Süßmaier, der ſich für den Verfaſſer des *Sanctus* ausgibt, eine erhabene Compoſition in den zehn Tacten des Adagio, des *Benedictus*, einer zum Allerwenigſten bewunderungswürdigen Compoſition, und des *Agnus*, einer engelgleichen oder ſelbſt göttlichen Compoſition, Süßmaier vermeidet es, die Fuge des *Hosianna* zu entwickeln, deren herrliches Subject er zweimal erſcheinen läßt; und er gelangt zu dem Verſe des *Agnus: Et lux aeterna luceat eis* (wo ein neues Stück hätte anfangen ſollen nach dem Plane, der für die Eintheilung des Textes angenommen worden war), weiß Süßmaier nichts Beſſeres zu thun, als die Nro. 1. mit dem neunzehnten Tacte wieder aufzunehmen, und das Werk mit der Fuge des *Kyrie* zu beendigen, die bei den Worten: *Cum sanctis tuis in aeternum* angewendet wird? Ich frage noch einmal, iſt dieß nicht der ſtärkſte und ſchlagendſte aller denkbaren moraliſchen Beweiſe, daß Süßmaier ſich wohl gehütet hat, einen einzigen Gedanken in ſeine Arbeit

*) Der Gedanke, daß Engel die Seelen der Hingeſchiedenen zu Gott tragen, findet ſich in dem Offertorium ausgedrückt: Sed signifer sanctus Michael repraesentat eas in lucem sanctam.

als Fortsetzer oder vielmehr als einsichtsvoller Copist einzuführen, der nicht dem Meister angehörte?

Trotz des Mangels an materiellen Beweisen zu Gunsten der drei letzten Nummern des Requiem's hat Gott nicht gewollt, daß auch nur der geringste vernünftige Zweifel auf einem Werke haften bleiben solle, welches sowohl eines der schönsten Monumente seines Cultus als unter den historischen Lehren eine der glänzendsten Manifestationen seiner Vorhersehung ist *).

*) Die sechs letzten Monate in dem Leben Mozart's waren eine Epoche übermenschlicher Fruchtbarkeit und himmlischer Inspiration, haben wir in unserem ersten Bande gesagt. Wir setzen, von dem Requiem sprechend, noch hinzu, daß der Tod des Componisten in den Annalen der Musik beinahe ebenso viel Raum als sein Leben einnimmt. Hat denn nicht in der That dieser lange Todeskampf Mozart's mit dem Siegel religiöser Erhabenheit oder erhabener Idealität alle Werke gestempelt, welche vom Juni bis in die Mitte November 1791 componirt wurden. Die Zauberflöte und ihre Ouverture, Titus und das Requiem, Werke, welche dem Datum nach mit einer vereinzelten Piece anfangen, dem ***Ave verum Corpus***, das den 18. Juni geschrieben wurde und welchem wir keinen besondern Artikel gewidmet haben, weil es nicht mehr als 46 Tacte Adagio G Dur, 4/4 zählt. Wir zeigen es hier wenigstens an, als eines der vollkommensten Muster des religiösen Styls, welche existiren. Dieses Gebet, von wahrhaft himmlischer Inspiration, gleicht übrigens weder dem ***Misericordias Domini*** des Verfassers, von welchem der Choralgesang und die Fuge die Hauptbestandtheile ausmachen, noch irgend einer der Nummern des Requiem's. Das ***Ave verum Corpus*** hat einen einfachen aber melodischen Gesang ohne irgend eine Beimischung von Fugen oder Nachahmung. Man könnte es bei'm ersten Anblick für ganz moderne Musik halten. Ja, aber für die erhabenste kirchliche, welche man möglicherweise hören kann, wie ich mir eingestehen mußte,

als ich sie zum ersten Male hörte. Die Schönheit und Heiligkeit der Composition liegen vorzugsweise in den Accorden. Welch' harmonisches Wissen gehörte dazu, um diese kindliche Einfachheit, diese engelgleiche Frömmigkeit auszudrücken! Welcher priesterliche Ernst und doch welche seraphische Glückseligkeit! Welche ewige Trennungsmauer endlich besteht zwischen dieser Kirchenstimme, welche die höchste Reinheit ihres christlichen Ausdrucks erreicht hat, und allen profanen Stimmen, welche sie außerhalb des Tempels nachahmen möchten? Und als aus den geheiligten Gewölben das *Ave verum Corpus* zum ersten Male in das Land der Seligen drang, konnte Palestrina sich sagen: Ruhm und Ehre dem Höchsten! mein Werk ist vollendet; man singt jetzt auf der Erde so, wie der Chor der Auserwählten in den Himmeln singt.

Schluß.

Nachdem ich an den Schluß meiner Arbeit gelangt bin, begrüße ich meine Leser und danke ihnen, daß sie mir ihre Aufmerksamkeit bis zum Ende geschenkt haben. Soll ich sie um ihre Nachsicht angehen? Es ist dieß der gewöhnliche Gebrauch der Dilettanten, die Nachsicht in Anspruch zu nehmen. Welchen Nutzen würde sie mir aber gewähren? Ein Dilettant, der schlecht über Dinge schreibt, die er nicht kennt, oder die er besser kennen sollte, verdient sicher weniger Nachsicht, als viele Männer vom Fach, welche in Ermangelung irgend eines Talents zu spielen, zu singen, zu componiren und zu unterrichten sich auf der Literatur der Musik herumtummeln, als wie auf dem einzigen Existenzmittel, das ihnen verbleibt, und welche die anonymen Correspondenten irgend einer Zeitung werden, wenn das Talent zu denken und zu schreiben ihnen eben so fehlt, wie die musikalischen Talente. Dinge zu schreiben, welche gelesen zu werden die Mühe verlohnt, ist eine ziemlich allgemeine Pflicht für Diejenigen, die von sich etwas drucken lassen; aber nicht Hunger zu sterben ist eine andere, noch viel allgemeinere und gebieterischere

Pflicht; und daran ſcheint die Kritik, ſowohl die muſikaliſche als die literariſche in ihrer Gerechtigkeit nicht immer zu denken. Da ich das Unglück habe, keine derartige Entſchuldigung für mich anführen zu können, ſo muß ich es für Recht erkennen, daß man mir die Wahrheit ebenſo frei ſagt, als ich ſie geſucht und ſelbſt geſagt zu haben glaube. Der Beifall unterrichteter Männer würde mir allerdings und zwar ſehr ſchmeicheln; aber ebenſo gewiß iſt es, daß ich mit ebenſo vielem Vergnügen als das Lob ſelbſt, eine wohlwollende Kritik aufnehmen würde, welche dazu diente, die Ungenauigkeiten in Thatſachen und die Irrthümer im Urtheile zu berichtigen, in welche ich in einer ſo ausgedehnten und ſo verwickelten Arbeit gefallen ſeyn dürfte. Das Intereſſe des Gegenſtandes, ſowie ich ihn aufgefaßt habe, iſt hinreichend groß, denke ich, um ſelbſt die Intereſſen der Eigenliebe des Verfaſſers zu überwiegen. In einem Werke dieſer Gattung iſt der Heros deſſelben Alles, der Biograph Nichts. Wenn ich einen literariſchen oder pecuniären Erfolg vor Augen gehabt hätte, ſo würde ich nicht zehn Jahre meines Lebens verloren haben, um drei Bände zu ſchreiben, welche in meinem Vaterlande etwa fünfzig Leſer zählen, welche ſie zu beurtheilen vermögen; ich hätte nicht für Anſchaffung von Büchern und Muſik, für die Koſten der Aufführung und anderer, damit unzertrennlicher Ausgaben eine Summe Geldes ausgegeben, welche der Abſatz des Buches mir nie einbringen wird; endlich hätte ich die an und für ſich ſchon ſo beſcheidenen Ausſichten des Erfolgs gewiß vermindert, indem ich an einige der in unſeren Tagen beliebteſten Anſichten anſtieß.

Indeſſen hatte ich, wie alle Diejenigen, welche ſchreiben, ebenfalls meinen Zweck bei'm Schreiben; einen Zweck, welcher, wenn er erreicht würde, mir ebenſo viele Freude verurſachte, als der ſchönſte literariſche Triumph, und einen Zweck, welcher mich alle Hinderniſſe überſehen ließ, die ich etwa in den theilweiſen Kritiken über meine Arbeit, ſo zahlreich und verdient ſie auch ſeyn mögen, begegnen dürfte. Eine unintereſſirte und tiefe Ueberzeugung, ein durch das Studium immer mehr aufgeklärter und verſtärkter Enthuſiasmus haben meine Feder geführt. Meine Abſicht ging dahin, Denen, welche mich leſen würden, einen Glauben beizubringen, welcher einen Theil meines perſönlichen Glückes ausmacht, nämlich: darzuthun, durch für Jedermann bündige Beweiſe, welchen erhabenen und einzigen Rang Mozart für ewige Zeiten auf dem muſikaliſchen Parnaß einnehmen wird. War aber dieſer Glaube nicht bereits feſtgeſtellt, dieſer Zweck nicht ſchon erreicht, lange vor der Veröffentlichung meines Buches? Sollte ich mir eine vergebliche Mühe gegeben haben?

Eine Menge Muſiker, unter welchen wir ſo glücklich ſind, die gelehrteſten Theoretiker und die größten Componiſten unſerer Epoche zu zählen, erweiſen ohne Zweifel Mozart die Verehrung, die ihm gebührt; beinahe alle wahren Muſikfreunde ſchätzen es ſich zum Ruhme, von unſerm Heros ſo zu denken, wie ein Cherubini, Marx und Fetis von ihm dachten; ich weiß es, ich weiß aber auch, daß ihre Meinung, auf Beweiſe des Gefühls und der

Kunst gegründet, die ihrer Natur nach immer bestreitbar sind, noch nicht auf eine solch' fest bestehende Weise vorherrscht, daß die Welt nicht jeden Tag ihre Götzen ihr entgegensetzte; so daß der Parteigeist mit seinen Ausschließungen, welche sich in schneidenden Aussprüchen kundgeben; die Unwissenheit, deren Ungewißheit und Verlegenheit etwas zusagen — weßhalb sie sich hinter Gemeinplätze musikalischer Kritik verschanzt — immer noch einen großen Einfluß üben. Sie herrscht sogar noch nicht einmal soweit vor, daß man nicht noch fast alle Tage Vergleichungen zu völligem Nachtheile Mozart's hören muß, der vernünftigerweise eigentlich mit keinem Andern verglichen werden kann, als in specieller Beziehung oder beziehungsweise in einzelnen Zweigen der Musik.

Ich hatte gehofft, daß durch Zusammenstellung der biographischen Thatsachen mit den Werken, deren wunderbare Wechselbeziehung auf die schlagendste Weise in die Augen fallen würde; ich glaubte darzuthun, daß der Charakter und das Schicksal Mozart's mit seinen Arbeiten in so genauer Beziehung stünden, als die Mittel sich auf einen Zweck beziehen können, und daß dieser Zweck eine göttliche Mission gewesen sey, welche mit derselben Evidenz sowohl die allgemeine Geschichte der Musik, als die Geschichte des Menschen insbesondere in allen ihren Einzelnheiten beweisen. Wenn nun die Musiker sehen, und zwar auf eine Weise, daß sie nicht mehr daran zweifeln können, daß Nichts jemals dem Geschicke, dem Talente und dem Charakter Mozart's glich, werden sie dann nicht auch viel klarer und allgemeiner ein-

sehen, daß Nichts den Werken gleichen könne, welche das Resultat dieser einzigen Individualität, dieses universalen Genius, dieses zum Voraus geordneten Schicksals waren?

Ich täusche mich, oder ich schmeichle mir vielleicht; aber es scheint mir, daß mein Buch auf die Ueberzeugung selbst Derjenigen einwirken müsse, welche Nichts von Musik verstehen, wenn ausnahmsweise Nicht-Musiker sich entschließen wollten, die für sie unverständlichen Theile zu lesen. Ohne die Musik zu kennen oder zu lieben, kann man sich doch für Mozart als für ein intellectuelles und moralisches Phänomen interessiren, das sich noch nie wiederholt hat. Für ein Wesen, dessen Existenz von der Wiege bis zum Grabe das unabänderliche Gepräge eines erhabenen Verhängnisses repräsentirte. Zu was wäre aber ein solches Gepräge, wenn nicht dazu, um die Auserwählten Gottes zu bezeichnen, die erhabene Intelligenz, welche, so zu sagen, die Sphäre der Handlung oder den Zweig der menschlichen Kenntnisse, auf die sie sich geworfen haben, in sich personificirt.

In der That der Name Mozart gäbe, wenn es nöthig wäre, die gerechteste Metonymie (Umnamung), um die musikalische Kunst in ihrer Abstraction zu bezeichnen. Als Schüler aller alten Schulen ist Mozart einerseits der allgemeine Repräsentant der Musik, bis zum Anfange des neunzehnten Jahrhunderts. Als Reformator dienen seine Leistungen noch zur Basis unseres gegenwärtigen Compositions-Systems. Mozart in allen seinen Meisterwerken zu lieben, heißt soviel als keiner Partei in der Musik angehö-

ren; es ſchließt jede Endigung ein iſten in ſich (wie z. B. von Gluckiſten und Picciniſten, von Beethoveniſten und Roſſiniſten) ſammt den Gedanken an das Ausſchließliche und den Fanatismus, die ſich daran knüpfen; es heißt ſo viel als ſich für das Schöne und Gute in jeder Gattung ſich zu erklären; es heißt mit einem Worte die Muſik rein, einfach, abſolut lieben.

Berichtigungen.

Aus Verſehen des Setzers heißt im erſten (dem biographiſchen) Theile des vorſtehenden Werkes der Name des Freundes des Mozart'ſchen Hauſes in Salzburg, Schlachtner ſtatt Schachtner; ebenſo iſt die Summe der Penſion, welche die Wittwe Mozart nach dem Tode ihres Gatten erhielt, unrichtig darin angegeben, indem dieſelbe 260 und nicht 250 Gulden betrug, wie an jener Stelle irrthümlich angegeben iſt.

Eine weitere Berichtigung, auf welche mich Herr Aloys Fuchs aufmerkſam machte, iſt hinſichtlich des Beſtellers des Requiems (oder vielmehr jenes geheimnißvollen Boten) nothwendig. Dieſer war Kammerdiener des Grafen Waldſee (nicht Wallsegg, wie der Name irrthümlich im erſten Theile gedruckt ſteht), und hieß Leutgeb; die Namensähnlichkeit verführte den Herrn Verfaſſer, ihn mit dem Horniſten Leutgeb in Wien zu verwechſeln, für welchen Mozart viele obligate Horn-Compoſitionen ſchrieb, wofür er ſich von Mozart manche Foppereien und Späße gefallen laſſen mußte.

Einer weitern Berichtigung vermag ich ebenfalls die Aufnahme nicht zu verſagen, wenn ſie auch das geiſtreiche Raiſonnement des Herrn Verfaſſers über die Fabel der Ausarbeitung der Ouverture zu Don Juan überflüſſig macht; aber mag die Sache ſich ſo oder ſo verhalten haben, ſo ſtimmt dieſe Leſeart mit der des Herrn Verfaſſers in der Hauptſache ſoweit überein, daß es baarer Unſinn wäre, zu glauben, Mozart habe dieſes Meiſterwerk in wenigen Stunden in halb wachem Zuſtande geſchrieben. Ich gebe dieſe Berichtigung ſowie ſie mir von Herrn Wilhelm Häſer zukam, deſſen gediegene Kenntniſſe in der Muſik und deren Literatur ich wohl nicht nöthig habe in Erinnerung zu bringen.

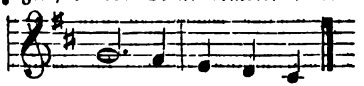
Et audiatur altera pars!

Unter die vielen fabelhaften Erzählungen über Mozart, aus deſſen Künſtler- und Privatleben, welche ſelbſt in ſo manche Biographie des unſterblichen Tondichters aufgenommen worden ſind, gehört auch die in dieſem Werke an den angezeigten Stellen ausgeſprochene Behauptung: „als habe der große Todte ſeine höchſt mei-

sterhafte Ouverture zu Don Juan erst in der Nacht vor der ersten Aufführung des classischen Tonwerks zwischen Schlaf und Wachen geschrieben: weßhalb die Orchesterstimmen kaum noch bis zum Abend der Vorstellung fertig geworden und noch halb naß gewesen seyen, und die Ouverture sonach ohne Probe a prima vista hätte aufgeführt werden müssen."

Dasselbe erzählt Herr Staatsrath v. Nissen, der Gatte von Mozart's Wittwe in Mozart's Biographie S. 606, 12—50, als eine ganz zuverlässige Thatsache. Und selbst Mozart's Gattin soll es bestätigt haben. (?!) Deßhalb ist es kein Wunder, wenn man bis jetzt fast überall von der Richtigkeit dieser Angabe, die allerdings ihre pikante Seite hat, überzeugt war.

Herr Ernst Ortlepp erzählt z. B. ganz treuherzig, wie er's vielleicht irgendwo gedruckt gelesen, oder vom Hörensagen erfahr, in seiner musikalischen Anthologie: „Großes Instrumental- und Vocal-Concert" B. 1. S. 25 ff., „daß Mozart sich nur durch den Genuß von Punsch einigermaßen habe wach erhalten können; bei der Arbeit aber zuweilen eingenickt sey. Diesem Umstande sey auch das Unzusammenhängende (?!) darin zuzuschreiben, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle bemerken: "!!



Herr Ritter Ignaz v. Seyfried, K. K. Hofkapellmeister (der vor einigen Jahren tief betrauert starb), ein würdiger Schüler und vertrauter Freund Mozart's, widerlegt die besprochene Fabel als eine schaale Anekdoten-Macherei. „Derselbe beruft sich deßhalb in der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" Heft 70. S. 65 ff., auf seinen genauen vertrauten Umgang mit Mozart und die innige Bekanntschaft mit dessen Werken, und bezieht sich auf Mozart's eigenhändig geschriebenes Tagebuch (dessen Besitzer Herr André in Offenbach a. M. ist), in welchem sich eine Tabelle aller Musikstücke der Oper Don Juan befindet, und an der gehörigen Stelle von Mozart selbst bemerkt ist: daß die Ouvertnre schon sechs Tage vor der Aufführung fertig war."

Dürfte man an der Wahrheit dessen noch zweifeln? —